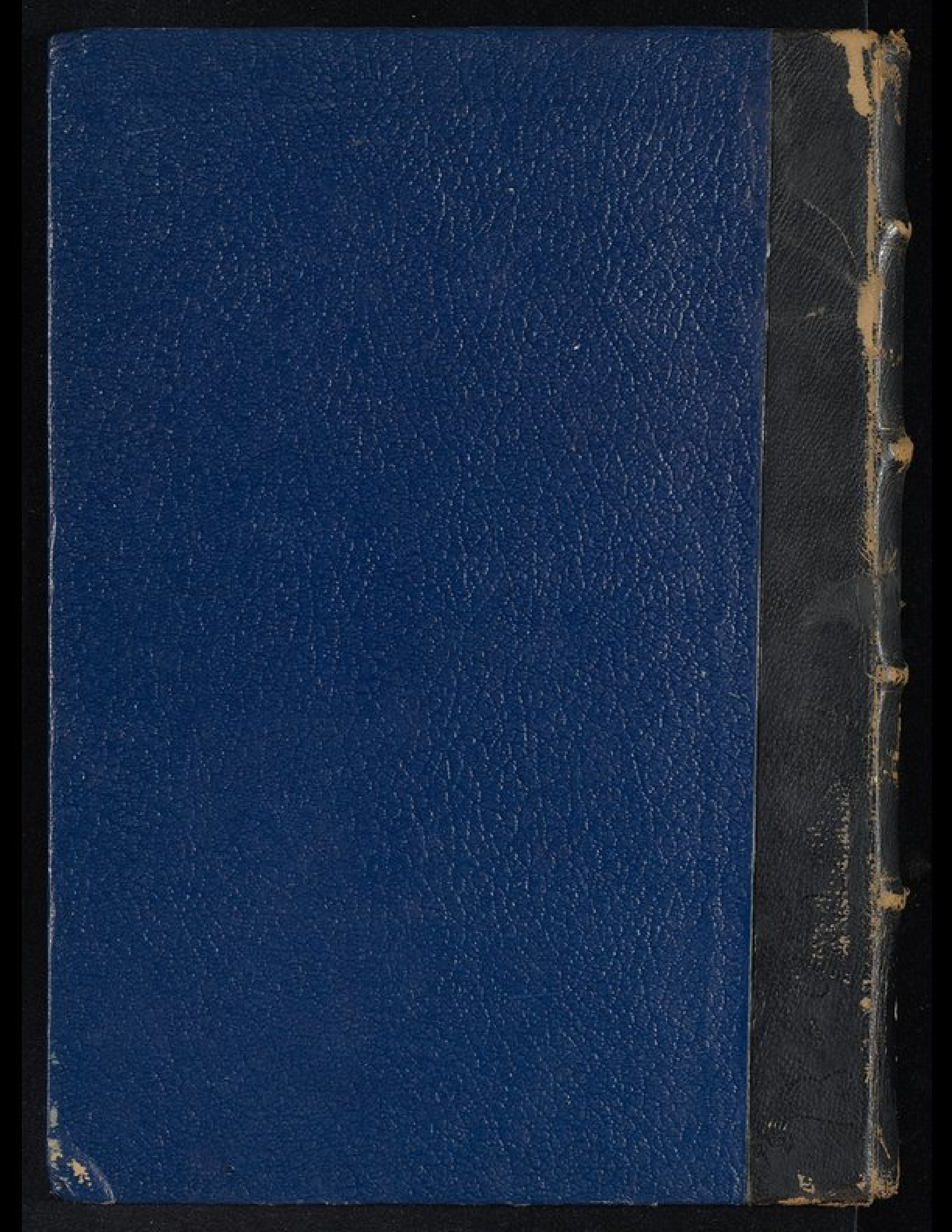
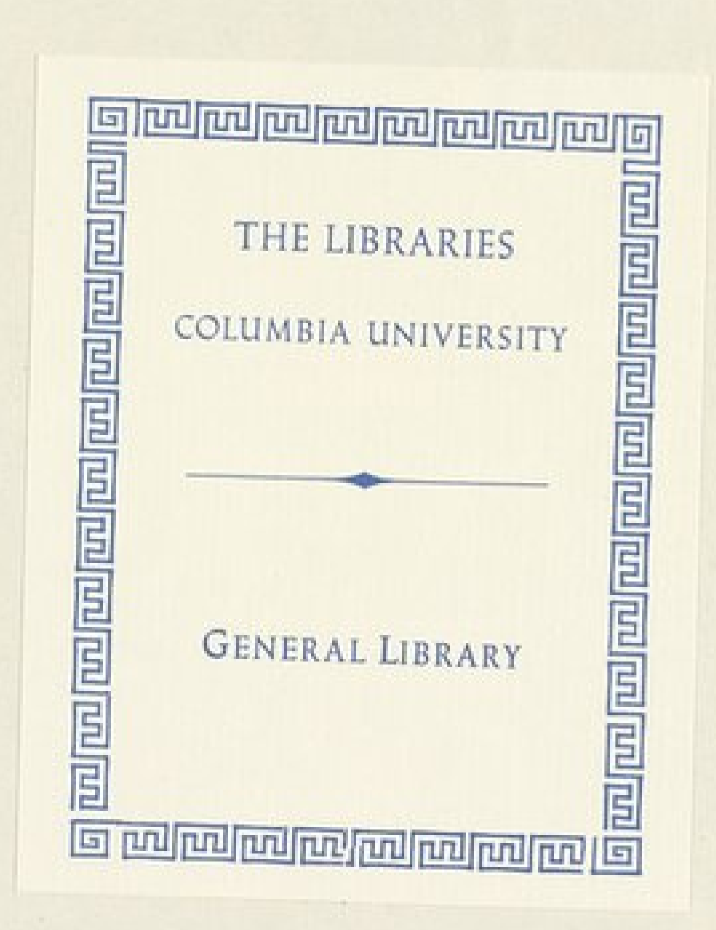


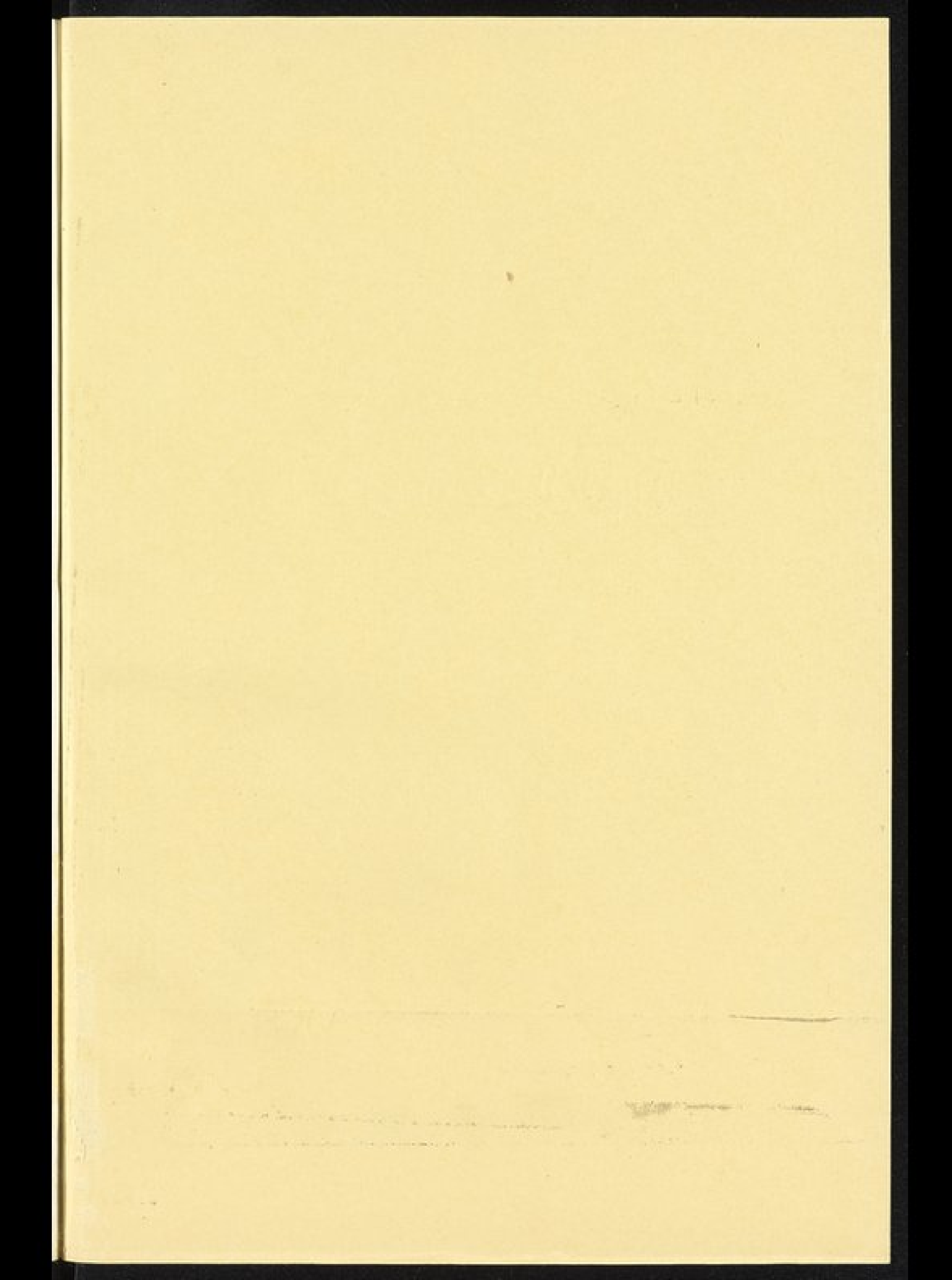

THE LIBRARIES
COLUMBIA UNIVERSITY
GENERAL LIBRARY

الأيقاع في الشعر العربي

من البيت إلى التفعيلة

مصطفى جمال الدين

ساعدت وزارة الثقافة والاعلام على نشره



ساعدت وزارة الثقافة والاعلام على نشره

الإيقاع في الشعر العربي

من البيت الى التفعيلة

مصطفى جمال الدين

مطبعة النعمان ـ النجف الاشرف تلفون ٢٠٩٧

طبع في مطبعة النعمان ـ ١٣٩٠ هـ
١٩٧٠ م

الفهرس

القسم الثاني

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

أهمية دراسة العروض :

أنا واحد من أبناء هذا الجيل ، كتبت الشعر في فترة طويلة من عمري ، دون أن أعرف شيئاً عن طبيعة أوزانه وقوافيه ، وأغلب الظن أن شعراء جيلي كلهم مثلي ، في كتابة تجاربهم ، على السليقة ، — كما يقولون — .

ولكن الذي جعلني ادرك أهمية العروض ، فانصرف لدراسته ، ليست وظيفتي كشاعر ، فكلكم يعرف ان الشعر العربي وجد قبل (الخليل) وان (أبا العتاهية) حين حاكى ضربات (القصار) بقوله :

للمنون دائرات يدرن صرفها
ثمّ ينتقيننا واحدا فواحدا

وقيل له : قد خرجت على العروض . قال أنا أكبر من العروض .

ولست أدعي اني أنا الآخر اكبر من العروض ؛ ولكن الشاعر لا يكون شاعراً الا ّ وله من الحسّ الموسيقي ما يغنيه عن العروض .

اذن فليس الشعر هو الذي جعلني أدرك أهمية العروض بالنسبة لي أو لغيري من الشعراء ، وانما هي مهمة (نقدية) خالصة .

والقصة تبدأ من بداية الحركة القوية التي طغت على صحفنا ومجلاتنا الادبية باسم (حركة الشعر الحر) في أوائل الخمسينات ، وما رافق هذه الحركة من تأييد مطلق من قبل الشباب ، يصل الى حد انكار قابلية اسلوبنا التقليدي على هضم مشاكلنا كأمة لها قيمها وأهدافها الجديدة ، والتعبير عن قضايا جيلنا المعاصر بصدق واخلاص •

ثم ما وافق هذه الحركة من قبل شيوخ الادب ، من انكارٍ لحق هذا اللون من الادب في أن يسمي نفسه (شعرا) • حتى قيل ان (العقاد) ــ وهو مقرر لجنة الشعر في المجلس الاعلى للآداب والفنون ــ كان يكتب على ملفات دواوين المتسابقين من شعراء الشباب هذه العبارة : (الى لجنة النثر للاختصاص) •

وكنت أجدني ــ وانا اتابع هذه الحركة، وأقرأ كثيراً من تجاربها ــ مسوقاً للاعتراف بان في هذه النماذج نوعا من (الايقاع) لا يوجد في النثر ، هو أشبه بايقاع ما كنا نحفظه من نماذج (البند) •

ولكن السؤال طرح نفسه عليّ : وهل البند شعر هو الآخر ؟؟ •

وحين قدّر لي أن أشارك في موسم (المجمع الثقافي لمنتدى النشر) سنة ١٩٥٥ م بمحاضرة عن (الشعر الحر : تاريخه وتطوره) وتعرضت فيها لهذه العلاقة بين البند والشعر الحر ، كان لا بد لي من أن أعرف شيئاً عن (العروض) و (الضرب) و (البحر) وتفعيلاته، لأعرف كيف أكتب لائحتي وانا (أرافع) لاثبت نسب وليدٍ انكره جل قضاة المحكمة، مع ما يرونه فيه من صفاتٍ وسمات تشدّه بأبيه •

وكانت هذه بداية تعرفي على هذا الفن ، ولا أكتم اني حين عرفته، أنكرت من نفسي مواقف سابقة لم يكن اعتمادي فيها على غير الذوق

والحس الموسيقي ، لذلك صححت كثيرا من الاحكام التي كنت أرسلها أثناء محاوراتنا الادبية حول هذا اللون من الادب أو ذاك .

وأدركت ان معاصرة الاديب ، لقضايا الادب في جيله ، تبقى ناقصة اذا لم يعرف شيئاً عن هذا الفن الذي أهمله شعراؤنا ونقادنا اليوم .

فأنت ، اذ لا تعرف شيئا عن العروض ، وتقرأ عن رجل مثل العقاد أنه كان يعتبر (الشعر الحر) نثرا ، مع ما تحسه فيه من موسيقى الشعر تكون ظالما لادبك أو ذوقك ، اذا عارضته أو أيدته .

ولا أريد ان أقرر هنا ، ان كل من يعرف العروض يصل الى خطأ رأي العقاد أو صوابه ، بل ان الشيء الذي أدعيه : انه يستطيع أن يفهم ما يقوله العقاد ومشاركوه في معارضتهم لهذه الحركة ، وان يفهم ما يقوله دعاتها وانصارها ، وله بعد ذلك ، ان يضع قدمه مع الفريق الذي تقوى حجته في نفسه ، على أرض لا يجهل من طبيعتها شيئا .

ايقاع البيت ... وايقاع التفعيلة :

حين أسندت الي (كلية الفقه) تدريس مادة العروض على طلاب السنة الثالثة ، لم أعتمد على كتاب من كتب العروض المعروفة ، فبدأت أكتب في عروض الخليل ، واجمع ما تفرق لدي من بحوث في الشعر الحر والبند ، حتى تجمعت لدي خلال هذه السنوات الست هـذه المجموعة من المحاضرات ، وقد اطلقت عليها اسم (الايقاع في الشعر العربي : من البيت الى التفعيلة) لاني رأيت أن شعرنا العربي بشكله القديم والحديث يعتمد على (الايقاع) وهو : مجموعة أصوات متشابهة تنشأ ، في الشعر خاصة ، من المقاطع الصوتية للكلمـات ، بما فيها من حروف متحركة وساكنة .

فأساس الايقاع في الشكل التقليدي هو مجموعة من المقاطع الصوتية المتشابهة في كل بيت ، أي أن القصيدة تتألف من أبيات يحتوي كل بيت منها على مجموعة من المقاطع هي نفس مقاطع الابيات الاخرى عددا وترتيبا فاذا كان البيت الاول منها يتألف من ثلاثين حرفا ، متحركا وساكنا ، مرتبة بنسبة متحركين فساكن ــ مثلا ــ فيجب أن تكون كل أبيات القصيدة بهذا العدد وهذا الترتيب لتضمن فيها وحدة الايقاع في البيت .

اما الشكل الحديث فان اساس الايقاع فيه مجموعة المقاطع الصوتية لكل (تفعيلة) أي أن القصيدة تتألف من أشطر مختلفة الطول تتكرر فيها تفعيلة واحدة متشابهة من أول القصيدة الى آخرها ، فاذا كانت التفعيلة الاولى من القصيدة تحتوي خمسة متحركات وساكنين مرتبة على شكل متحركين فساكن ثم ثلاث متحركات فساكن ، فيجب أن تتكرر هذه المجموعة الصغيرة من الحروف ، عددا وترتيبا ، من أول القصيدة الى آخرها لنضمن بذلك وحدة ايقاعية أخرى اصغر من السابقة.

من أجل ذلك قسمت الكتاب الى قسمين أساسيين :

١ ــ (الايقاع في البيت) وادخلت فيه عروض الخليل لانه يحتوي كل ما يمت للشكل التقليدي من انماط ايقاعية ، بما في ذلك من تغيير ثابت كالعلة أو غير ثابت كالزحاف .

٢ ــ (الايقاع في التفعيلة) وادخلت فيه كل شعر يكون اساس الايقاع فيه التفعيلة الواحدة المتكررة وهو (الشعر الحر) و (البند) بما فيهما من أنماط وتغييرات ثابتة أو غير ثابتة .

منهجية وعرض :

من أهم الاسباب التي جعلت طلاب الادب ينصرفون عن دراسة العروض ، هو صعوبة هذا الفن ، وتعقيده ، وكثرة مصطلحاته ، ولم يحاول احد من المؤلفين المتأخرين ـ عدا الدكتور ابراهيم انيس ـ ان يسعى لتبسيطه وتيسيره اسوة بالمحاولات الاخرى لتيسير النحو والصرف والبلاغة .

ولا أزعم أني حاولت تيسير هذا الفن ، ولكني سلكت منهجا يخالف ما اعتاده المؤلفون ، ويفضي بطبيعته الى تيسيره .

يقوم هذا المنهج على واقع الشعر العربي ، لا واقع العروض العربي. ولذلك لم اختر واحدا من الكتب العروضية السابقة ، لانها في تقديري لا تصلح لتدريس هذا الفن لما فيها من صعوبة وعدم جدوى .

وأنا الخص ذلك في النقاط التالية :

١ ـ ان كتب العروض نهجت في عرض المادة منهج (الدوائر الخمس) وهذه الدوائر تفترض للبحر شكلا معينا يختلف عن شكله الخارجي ، ولاجل الجمع بين الشكلين افترض العروضيون دخول علل وزحافات وهمية ، اثقلت هذا الفن بمصطلحات ، لاضرورة لها أصلا .

ولكني حين تتبعت واقع شعرنا العربي ، وما يدخل على ابحره من تغييرات وجدتها جميعا لا تزيد على ستة زحافات وست علل ، بعد أن كان العروضيون يذكرون ثلاثين زحافا وعلة تقريبا .

٢ ـ ان هذه الكتب حاولت ان تجمع اكبر عدد ممكن من أنواع

الابحر الستة عشر ، فذكر بعضها خمسة وسبعين نوعا ، وتجاوز بعضها بالدوائر ثمانية عشر دائرة وبالانواع اكثر من مائة [1] .

ولكنك اذا رجعت الى واقع شعرنا وجدت ان اكثر هذه الانواع اما مفترض الوقوع وقد نظم العروضيون امثلته ، واما واقع بصورة البيت او البيتين .

لذلك فاني اعتمدت على الانواع الشائعة في شعرنا العربي قديما وحديثا فوجدتها لا تتجاوز الست واربعين نوعا ، فيها ستة أنواع غير شائعة ولكنها موجودة حتى الآن في شعرنا الحديث ، على قلة ، لذلك ذكرتها في آخر المنهج . اما باقي الانواع التي يذكرها العروضيون ، ولم أجد لها شواهد في الشعر المتداول ، فلم اعتبرها اساسية ، ولذلك ذكرتها في هامش الكتاب مع ما يذكر لها عادة من أمثلة .

وترجع هذه الانواع الاساسية الى أربعـة عشر بحرا ، لأني وجدت ان بحر الهزج راجع في الواقع الى الوافر المعصوب ، وبحر المقتضب راجع الى الخفيف المجزوء ، لاسباب ذكرتها في موضعها .

وقد فضلت ان ارتب هذه الابحر ، لاحسب وجودها في الدوائر بل حسب ما قدرت انه أسهل للتعلم ، لذلك بدأت بالابحر الصافية ، التي تتكرر فيها تفعيلة واحدة ، ولم أبدأ ــ كما بدأ غيري ــ بالطويل والمديد والبسيط ، لان الابحر الصافية أسـهل في تعلم التقطيع من الابحر الممزوجة .

٣ ــ ان شواهد هذه الكتب تكاد تكون واحدة ، لما تقدم من أن مؤلفيها أرادوا استيعاب الانواع ، واكثرها وهمي أو قليل الورود

(١) انظر بدائع العروض لميخائيل خليل الله ويردي

فأخذ المتأخر منهم شواهد المتقدم ، ولم أجد ـ الا في القليل من هذه الكتب ـ من استشهد ، حتى في الابحر الشائعة ، بشعر المعاصرين ، لذلك حاولت ان تكون الشواهد والامثلة والتمارين من شعرنا المعاصر أو من الشعر العربي القديم الشائع في كتب النصوص او المطالعة أو النقد الادبي ، وتجنبت جمود العروضيين على شواهد بعينها ، لاني اكتب لجيل يريد ان يتعرف على موسيقى شعره الذي يقرأ ، لذلك وفرت له من الامثلة ما يريد مطبقا بعضها وتاركا اكثرها لتطبيقه .

٤ ـ ان اكثر مؤلفي هذه الكتب من المتأخرين صرفوا مبلغا من جهدهم لعروض انواع من الشعر الشعبي البغدادي كا (لكان وكان) و (القوما) و (الدوبيت) وأمثال ذلك ، وهي أنواع جاءت في فترة مظلمة ، ثم ماتت غير مأسوف عليها وليست تمر على قارىء الشعر العربي اليوم بصورة مطلقة . في حين انهم اهملوا عروض (البند) وقد نشأ في أدبنا العراقي منذ ثلاثة قرون ولا يزال بعض المعاصرين يكتبون به، ومثل(الشعر الحر)وهو اكثر مايقرؤهالناس فيصحفاليوم ومجلاته.

وبعض الذين تعرضوا منهم لهذين النوعين ، لم يعطوا من انفسهم ما يكفي لدراسة عروضهما ، بل اعتمدوا على ما قيل فيه من دون تثبت وتمحيص ، واكثر ما قيل عنه خطأ .

لذلك فقد درست عروضهما بقسم خاص من هذا الكتاب ، ولا أدعي انني وفقت فيه ، ولكني اعطيت من نفسي الصبر الطويل على تتبع نماذجهما ، وقراءة كل ما تيسر مما كتب عنهما ، وحاولت جهد المستطاع ان تكون هذه القواعد سليمة .

٥ ـ اني اتبعت سواءاً في (التقطيع) أم في فهم الاساس الايقاعي

طريقة المقاطع الصوتية ، المزدوجة والمنفردة ، واعطيت رمزاً لكل منهما — على اني لم أهمل مقاطع الخليل من الاسباب والاوتاد — ولكني قدرت ، نتيجة تجربة تعليمية ، ان طريقة المقاطع — عند علماء الاصوات اللغوية — اكثر تفهيما للطالب من الطريقة القديمة وقد جمعت بينهما غالبا .

وبعد : فأرجو ان يعذرني اخواني الشعراء — خصوصا أصحاب الشكل الحديث — اذا كنت (قطعت) أوصال قصائدهم أحيانا ، أو أخذت منها ما لا يريدون ، أو لم أتسلسل فيما استشهدت به منها ، أو الذين لم استشهد لهم مطلقا ، فكل ذلك جاء لظروف فنية خالصة وهم بعد ذلك ، يعلمون طبيعة هذا الكتاب وانه ليس في النقد الادبي ، أو تاريخ الادب الحديث .

وكل ما أرجوه اني اعطيت فكرة واضحة عن الايقاع في شعرنا العربي ، سواء في البيت أم في التفعيلة .

والله من وراء القصد .

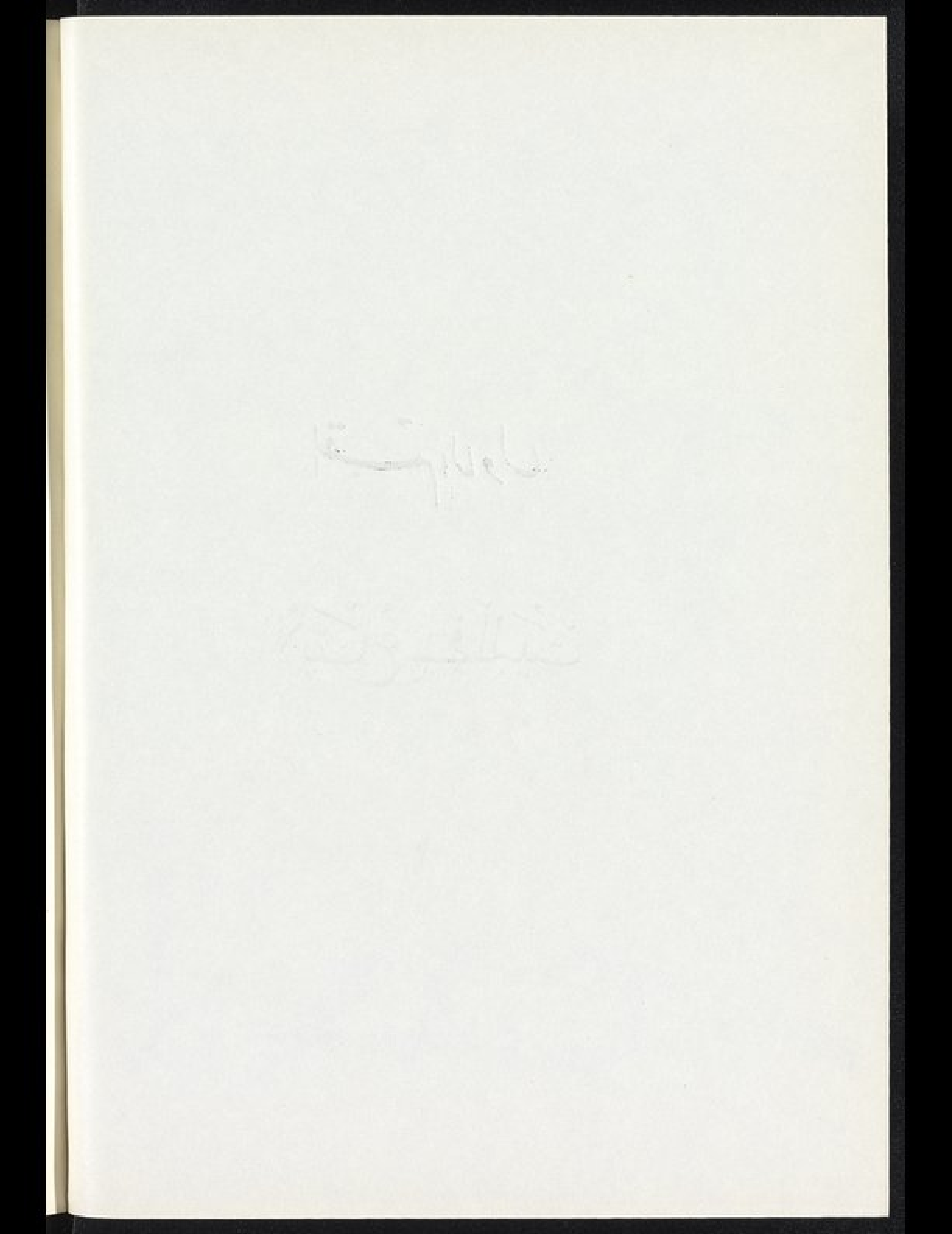
النجف الاشرف

في ١٥ / ٤ / ١٩٧٠ — مصطفى جمال الدين

***

القسم الاول

الإيقاع في البيت



الايقاع في الشعر

ما هو الوزن ؟

حين تكون لدينا كمية من المادة ، نريد ان نعرف وزنها ، لابد ان نضعها في كفة ميزان ، ونقابلها في الكفة الاخرى بثقل آخر ، معروف الوزن ، يكون معادلاً لها .

كذلك حين نريد ان نعرف وزن (كلمة) ما ، غريبة على السمع ، لابد ان يكون لنا ميزان أيضا ، ولكنه من نوع آخر ، نضع الكلمة في كفة منه ، ونقابلها في الكفة الاخرى بكلمة معروفة الوزن ، أو رمز يساويها حركةً وسكونا . فنقول ، مثلاً : (ذؤابة وزان فعالة) بضم الفاء . و (أذال اذالةً) على وزن (أقام إقامة) وهكذا .

لذلك فكل كلمة تلفظ بها لابد وان يكون لها وزن ، وكل كلامٍ ـ سواء أكان شطرا من بيت ام جملةً تامة الفائدة ـ لابد وان يكون له وزن . ذلك لاننا كما نقول : (َدرَسَ) تساوي (َفعَلَ) بالفتح ، و (َدرْسٌ) بالتنوين تساوي (فعْلن) ، كذلك نقول : (حفظ التلميذ الدرس) تساوي (فعِلن مفعولن فعْلْ) .

اذن فلماذا كان الشعر موزونا ولم يكن النثر كذلك ؟ !

وهو سؤال وجيه ، سنعرف الاجابة عليه مما يلي :

الايقاع هو الفارق بين الشعر والنثر :

فالشعر كالنثر ، من حيث ان كلاً منهما يمكن ان يوزن ، الا ان الفرق بينهما ان الشعر نظم على أساس (الايقاع) في الموسيقى ، فكما يكون الايقاع في الموسيقى : (جماعة نقراتٍ تتخللها ازمنة محدودة المقادير ، على نسب واوضاع مخصوصة ، ويكون لها أدوار متساوية) كذلك الشعر فهو : (كلام يستغرق التلفظ به مدداً من الزمن متساوية الكمية) .

ولنأخذ مثالاً على ذلك تفعيلة الخبب (فعِلن) ــ محركة او ساكنة ــ ولنفترض ان التلفظ بها يستغرق مدة زمنية تساوي (ثانية) واحدة ، فاذا كان الشطر من الخبب يتألف من اربع تفعيلات ، فيجب ان يستغرق زمن التلفظ به ، اربع ثواني ، وهكذا كل شطر آخر من الخبب ، فينتظم الايقاع في البحر على أساس تساوي المدد الزمنية التي يستغرقها التلفظ بكل شطر من أشطره .

وليس مثل هذا التساوي في جمل النثر او تفعيلاته . ولنأخذ المثالين التاليين :

آ ــ لنزن قوله تعالى : (بسم الله الرحمن الرحيم ــ الحمد لله رب العالمين ــ الرحمن الرحيم) فان الآية الاولى تساوي : (فعْلن فعْلن فعْلن فاعلان) بينما تساوي الثانية (فعْلن فعولن فعولن فاعلان) . وتساوي الثالثة : (فعْلن فعْلن فعولْ) فلم تتساو المدد الزمنية ، لا في نفس التفعيلات ، ولا في جملة الأشطر .

ب ــ اما اذا أردنا ان نزن قول الشاعر :

كرة قذفت بصوا لجةٍ فتلة قفها رجـل" رجـل

فسوف نجد ان التفعيلة (فعِلن) المحركة ، قد تكررت في كـل شطرٍ اربع مرات ، دون ان يعتريها نقص في العدد ، أو تغيير في الشكل.

لذلك فنحن نقول عن كل كلام توازنت اجزاؤه ، بحيث قابـل بعضها بعضاً ،حركة وسكونا ، وتساوت فقراته فيوحدةنغميةمطردة :(انه شعر) [1] وكل كلام لا يتوفر هذا التوازن بين اجزائه او فقراته : انه نثر .

كيف نزن الشعر ؟ :

عرفنا مما تقدم ان الكلام ــ شعرا ونثراً ــ لابد وان يكون له وزن ، وان ما يمتاز به الشعر عن النثر هو الوحدة الايقاعية الموجودة فيه دون النثر ، بقي ان نعرف ان هذه الوحدة الايقاعية تختلف من بحر الى آخر ، وقد دأب العروضيون على ان يرمزوا لهذه الوحدات النغمية بكلمات لا معنى لها أكثر من الدلالة على مواضع الحركة والسكون ، وسموها (تفعيلات) وهي ثمانية :

تفعيلتان خماسيتان : فعولن ، فاعلن

وست تفعيلات سباعية : فاعلاتن ، مفاعيلن ، مفاعَلَتن ، مُتَفاعلن ، مستفعلن ، مفعولاتُ .

---

(١) هذا الكلام عن أصل الوزن فى الشعر ، والا فهناك ابحر لاتتساوى تفعيلاتها ، بل تكون الوحدة الموسيقية فيها مؤلفة من تفعيلتين كالطويل والبسيط مثلا ، كذلك فان هناك قصائد لا تتساوى اشطرها فى عدد التفعيلات ، كبعض الموشحات وكالبند والشعر الحر مما يأتي تفصيله .

وهذه التفعيلات الثمانية ـ بما جدّ على بعضها من تغيير ـ كما يأتي تفصيله ـ هي رموز كل ما اكتشف من اوزان الشعر العربي ، وهي بعدُ ليست سوى معايير توزن بها كلمات البيت ، من حيث المدد الزمنية التي يستغرقها التلفظ بها .

فاذا أردنا ان نزن البيت فيجب ان نخطو الخطوات التالية :

١ ـ ان نكتب البيت (كتابة عروضية) وهي تختلف عن الكتابة الاملائية في انها تعتمد على النطق فقط ـ أي ان ما ينطق به يكتب وما لا ينطق لا يكتب ـ وكمثل لذلك :

آ ـ الحرف المشدد يكتب حرفين أولهما ساكن والثاني متحرك فـ (سدّ) تصبح :

(سدْدَ) ورقّ تكتب (رْقق َ) .

ب ـ التنوين يكتب نونا اعتيادية فمثل (محمدٌ رجلٌ عظيمٌ) تكتب : (محممدن رجلن عظيمن) .

جـ ـ الألف التي تنطق ولا تكتب املاءاً ، تكتب الفاً مثل : . . هاذا الرحمان .

د ـ الألف التي لا تنطق ولكنها تكتب بالأملاء ، لا تكتب اصلاً مثل الف الجماعة (قالوا) والفات الوصل من : (ابن . . واسم . . وانظر . . واستقام) وغيرها .

هـ ـ ضمير (الهاء) المتحرك اذا كان ما قبله متحركاً ، تشبع حركته الى حرف من نوعها ، فيكتب (واواً) في مثل (لهُ . . لهو) وياءً في مثل (بهِ . . بهي) . وكذلك ميم الجمع المتحركة مثل (همو) .

و ـ كل القوافي المتحركة تشبع حركتها الى حرف من نوع الحركة،

فالضمة الى واو ، والكسرة الى ياء ، والفتحة الى الف .

ز ــ تحذف ياء المنقوص والف المقصور ــ اذا لم يكونا منونين ــ وكذلك الالف من (الى) والياء من (في) عندما يليهـا ساكن مثل (في البيت . . الى المدرسة) فنكتبها : (فلبيت . . اللمدرسة) .

٢ ــ اذا عرفنا ان الوحدة الايقاعية لوزن (الكامل) مثـلاً هي (متفاعلن) تتكرر ست مرات في كل بيت فيجب علينا ان نقطع البيت من الكامل الى ست وحدات ، تتساوى كل وحدة منها مع كلمة (متفاعلن) ــ حركةً وسكوناً ــ اي ان الحرف المتحرك يقابل المتحرك والساكن يقابل الساكن ، واذا نقصت الكلمة عن الوحدة الايقاعية اكملناها من الكلمة التي تليها .

٣ ــ قد يصعب علينا ــ ونحن نبدأ عملية التقطيع ــ ان نقابل بين الوحدة الايقاعية (التفعيلة) وبين ما يساويها من كلمات البيت ، لذلك فسنتبع طريقة المقاطع الصوتية عند الغربيين فهي تحدد المقاطع بصورة اسهل ، ذلـك اننا نرمز للحرف المتحرك الذي لايليـه ساكن بالرمز (ں) ويسمونه (مقطعاً منفردا) وللحرف المتحرك الذي يليه ساكن (ــ) ويسمونهما معاً (مقطعا مزدوجا) فتكون كلمة (متفاعلن) هكذا (ںں ــ ں ــ) وكلمة (فعولن) (ں ــ ــ) وفاعلن (ــ ں ــ) وخلاصة ما مضى انه لتقطيع البيت من الكامل مثلاً يجب ان نسلك الخطوات التالية :

آ ــ نكتبه كتابة عروضية .

ب ــ نقطعه بالرموز (ں) للمقطع المنفرد و (ــ) للمقطع المزدوج .

جـ ــ نفصله الى ست وحدات تقابل كل منها كلمة (متفاعلن)

ونجعل بينها خطوطاً عمودية ولايضاح ذلك نأخذ البيت التالي :

واذا صحوت فما اقصّر عن ندىً وكمـا علمتِ شمائلي وتكرمي

فنكتبه كتابةً عروضية ، ثم نقطعه بالرموز المنفردة والمزدوجة ، ثم نفصله الى وحدات :

واذا صحو   ت فما اقصـ   صر عن ندن

ںں — ں —   ںں — ں —   ںں — ں —

متفاعـــلن   متفاعـــلن   متفاعـــلن

وكمـا علمـ   تِ شمائلي   وتكررمي

ںں — ں —   ں ں — ں —   ںں — ں —

متفاعـــلن   متفاعـــلن   متفاعـــلن

مصطلحات عروضية

هناك مصطلحات في علم العروض لابد من معرفتها لدارس هذا العلم ، لانها ستمر عليه كثيراً في اثناء دراسته ويكتفى بالاشارة اليها • من هذه المصطلحات :

١ ــ البيت من الشعر يتألف من (شطرين) يسمى الاول (صدراً) والثاني (عجزاً) • وكلاهما ــ الصدر والعجز ــ يتألف من تفعيلات تسمى (اجزاء) بعضها ثلاث تفعيلات وبعضها أكثر او أقل ، فتسمى آخر تفعيلات الصدر (العروض) وآخر تفعيلات العجز (الضرب) والباقي (الحشو) • فوزن الكامل كما قلنا ست اجزاء هي :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

حشو عروض حشو ضرب

٢ ــ (المجزوء) هو البيت الذي يحذف منه آخر جزءٍ من الصدر وآخر جزء من العجز ، و (المشطور) هو الذي حذف نصف اجزائه ، و (المنهوك) هو الذي حذف ثلثاه •

٣ ــ تتألف التفعيلات الثمانية من مقاطع صوتية هي : سبب ، ووتد ، وفاصلة ، وكل منها ينقسم الى قسمين :

آ ــ فالسبب حرفان وهو قسمان :

١ ــ سبب خفيف : اذا كان الاول متحركاً والثاني ساكناً مثل : قد ، لم ، لن •

٢ ــ سبب ثقيل : اذا كان كل منهما متحركاً مثل : بكَ ، لكَ .

ب ــ والوتد ثلاثة أحرف وهو قسمان :

١ ــ وتد مجموع ــ حرفان متحركان بعدهما ساكن ــ مثل : َنعَمْ ، َعلَى .

٢ ــ وتد مفروق ــ حرفان متحركان بينهما ساكن ــ مثل : قامَ ، عادَ .

جـ ــ والفاصلة قسمان :

١ ــ فاصلة صغرى ــ ثلاث متحركات يليها ساكن ــ مثل : َذهَبَتْ ، سكنو .

٢ ــ فاصلة كبرى ــ اربع متحركات يليها ساكن ــ مثل : َقتَلَهُمْ ، شجرتن .

وتجمع هذه المقاطع الجملة التالية : (لم أر على ظهر جبل سمكةً)

ملاحظة :

بعض العروضيين لا يذكرون الفاصلتين ــ وهم على حق ــ لان الصغرى مركبة من سببين : ثقيل وخفيف والكبرى من سبب ثقيل ووتد مجموع .

المقطع

سبب		وتد		فاصلة	
خفيف	ثقيل	مجموع	مفروق	صغرى	كبرى
(لم)	(أرَ)	(على)	(ظهرِ)	(جبلن)	(سمكتن)

٤ ـ تتألف التفعيلات الثمانية من هـذه الاسباب والاوتاد ، فالتفعيلة :

فعولن وتد مجموع (فعو) + سبب خفيف (لن)

فاعلن سبب خفيف (فا) + وتد مجموع (علن)

متفاعلن سبب ثقيل (مُتَ) + سبب خفيف (فا) + وتد مجموع (علن)

مفاعلتن وتد مجموع (مفا) + سبب ثقيل (عَلَ) + سبب خفيف (تن)

مفاعيلن وتد مجموع (مفا) + سبب خفيف (عيـ) + سبب خفيف (لن)

فاعلاتن سبب خفيف (فا) + وتد مجموع (علا) + سبب خفيف (تن)

مستفعلن سبب خفيف (مسـ) + سبب خفيف (تف) + وتد مجموع (علن)

مفعولاتْ سبب خفيف (مف) + سبب خفيف (عو) + وتد مفروق (لاتْ)

الزحاف والعلة

قلت ان البيت يتألف من اجزاء هي (تفعيلاته) ويجب في تقطيعه ان نساوي بين التفعيلة ، وبين الوحدات النغمية التي تقسم البيت اليها، من ناحية الحركة والسكون .

والملاحظ هنا ان البيت ، عند تقطيعه ، قد تستوفي اجزاؤه ، كل ما في التفعيلة من حركة وسكون وقد ينقص أحيانا أو يزيد، فاذا كان البيت من الكامل التام يجب ان يكون فيه ثلاثون حرفا متحركا ، واثنى عشر ساكنا مجزأة على ست تفعيلات كل منها يحتوي على خمسة متحركات وساكنين، او يحتوي في التقطيع الغربي على ثلاثين مقطعا منها ثمانية عشر مقطعا مفردا واثنى عشر مقطعا مزدوجا ، وقد يحدث احيانا ان ينقص هذا العدد من مقاطع الكامل لتغيير طرأ على البيت يسمى (زحافا) مرةً و (علةً) مرة أخرى .

فمن أمثلة الزحاف هذان البيتان للبحتري :

فمجـدَّل ومرمَّل وموسَّد   ومضرَّج ومضمَّخ ومخضَّب

سلبوا واشرقت الدماء عليهم   محمرةً فكأنهم لـم يسلبوا

فاننا اذا قطعناهما نجد في حركات البيت الثاني نقصا عن سابقه فالبيت الاول تام العدد :

فمجددلن ومرمملن وموسسدن

ںں ـ ں ـ ںں ـ ں ـ ںں ـ ں ـ

متفاعـــلن متفاعـــلن متفاعـــلن

ومضررجن ومضممخن ومخضضبو

ںں ـ ں ـ ںں ـ ں ـ ںں ـ ں ـ

متفاعـــلن متفاعـــلن متفاعـــلن

اما البيت الثاني فينقص عن سابقه بمقطعين .

سلبـو واش رقـت ددما ء عليهمو

ںں ـ ں ـ ںں ـ ں ـ ںں ـ ں ـ

متفاعـــلن متفاعـــلن متفاعـــلن

محمررتـن فـكأننهم لم يسلبو

ـ ـ ں ـ ںں ـ ں ـ ـ ـ ں ـ

مُتْفاعـــلن مُتَفاعـــلن مُتْفاعـــلن

والنقص حدث في التفعيلتين الرابعة والسادسة وسبب ذلك ان الحرف الثاني في التفعيلة (مُتَفاعلن) الذي كان متحركاً أصبح ساكنا في الجزئين الرابع والسادس [1] . وانت اذا تأملت التفعيلة (متفاعلن) وجدتها مؤلفة من سبب ثقيل هو (مُتَ) وسبب خفيف (فا) ووتد مجموع (علن) ، وان التغيير الذي طرأ عليها هنا وقع في الحرف الثاني من السبب الثقيل فأنقصه حركةً ، وهذا النقص هو مايسمى با (لزحاف).

وبملاحظة موضع التغيير ونوعه نستنتج ما يلي :

(١) فى هذه الحالة تقلب التفعيلة (متفاعلن) ساكنة التاء الى (مستفعلن) لانها تساويها فى موضع الحركة والسكون ولئلا يقع الاختلاط بين الزاحفة والصحيحة .

١ ـ ان هذا التغيير كان نقصاً لا زيادة ٠

٢ ـ انه وقع في الحرف الثاني من السبب ٠

٣ ـ انه طرأ على تفعيلتين واحدة في (حشو) البيت هي الرابعة ، وواحدة في (ضربه) هي السادسة ٠

٤ ـ انه حدث في البيت الثاني ولم يحدث في سابقه من نفس القصيدة ٠

ملاحظـة :

كما يدخل الزحاف على الحرف الثاني المتحرك فيزيل حركتـه ، كذلك يدخل على الثاني من السبب الخفيف فيحذف الساكن ، ونادراً جداً يحذف الثاني المتحرك ٠ من أجل ذلك نستطيع ان نعرّف الزحاف بما يلي :

(تغيير يلحق ثواني الاسباب ، فقط بحذف الساكن ، أو اسكان المتحرك او حذفه ، وهو يدخل اجزاء البيت كلها ـ حشوا وعروضا وضرباً ـ ولكنه لا يلزم) أي اذا دخل في بيت لا يلزم دخوله في الأبيات الاخرى ٠

اما العلة : فقبل تعرفنا عليها يجب ان نقطع الامثلة التالية من الكامل أيضا لنشاهد ما طرأ عليها من تغيير ٠ يقول الشريف الرضي في رثاء الصابي :

من للبلاغة والفصاحـة ان همى ذاك الغمـام وعبّ ذاك الوادي

من للملوك يحزّ في اعناقهـا بظباً ، من القول البليغ ، حـداد

فاذا قطعنا البيت الاول وجدناه قد نقص عن الكامل التام بأربعة مقاطع :

من للبلا   غة ولفصا   حة ان همى

— ∪ — ∪∪   — ∪ — ∪∪   — ∪ — —

متْفاعلن   متفاعلن   متفاعلن

ذا كل غما   م وعيب ذا   كل وادي

— — —   — ∪ — ∪∪   — ∪ — —

متْفاعلن   متفاعلن   متْفاعلْ

ومواضع التغيير فيه هي التفعيلات : الاولى ، والرابعة ، والسادسة، وبملاحظة اشكال التغيير فيها نجد ان بعض هذا التغيير في الحرف الثاني من السبب الثقيل ، وهو نفس التغيير الذي مرّ علينا سابقا وسميناه (زحافا) وهو ما حدث في التفعيلات الثلاثة جميعا ـ وبعض هذا التغيير حدث في الوتد المجموع وهو (علن) فقد حذف الحرف الساكن منه (النون) ثم سكن الحرف السابق له (اللام) فاصبحت (علْ) ، وهذا التغيير لا يمكن ان نسميه (زحافا) لاننا حصرنا دخول الزحاف على الحرف الثاني من السبب ، وقد دخل هذا التغيير على الوتد ، اذن فهو علة وليس زحافا .

واذا قطعنا البيت الآخر وجدناه ينقص اربعة مقاطع أيضا :

من للملو   ك يحزز في   اعناقها

— ∪ — —   — ∪ — ∪∪   — ∪ — —

متفاعلن   متفاعلن   متْفاعلن

بظبن من ل   قو للبلي   غ حدادي

— — ∪∪   — ∪ — —   — ∪ — ∪∪

متفاعلن   متْفاعلن   متفاعلْ

ولكن مواضع هذا التغيير اختلفت عن سابقتها فقد حدثت في اربعة تفعيلات : الاولى والثالثة والخامسة ، والسادسة ، حصل في الثلاثة الاولى نفس التغيير السابق (الزحاف) ، وحصل التغيير الرابع (العلة) في نفس الموضع من البيت السابق ، وهكذا اذا قرأت القصيدة كلها وجدت هذا التغيير الاخير ــ وهو حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله ــ قد حصل في كل ابياتها ، وبنفس الموضع .

وباعتبار اننا اعتدنا على تقطيع الكامل فلنأخذ نوعا ثانيا منه هو (المجزوء) ــ والمجزوء ما حذف جزء من صدره وجزء من عجزه ــ فيكون البيت من الكامل المجزوء مؤلفاً من تكرار (متفاعلن) اربع مرات ، أي انه يتألف في العادة من ثمانية وعشرين حرفا منها ثمانية حروف ساكنة والباقي متحركة ، وبالتقطيع الغربي يتألف من عشرين مقطعا ، اثنى عشر مفردة وثمانية مزدوجة ، فاذا أخذنا قول الشاعر :

ولقد شربت من المدامة　　بالكبير وبالصغير
فاذا سكرت فانني　　رب الخورنق والسدير
واذا صحوت فانني　　رب الشويهة والبعير

فاذا قطعنا منها بيتين فسنجد فيهما التغيير التالي :

١ ــ ولقد شرب　ت من لمدا　مة بلكبي　ر وبصصغي　ري
ں ں — ں —　ں ں — ں —　ںں — ں —　ںں — ں —　—
متفاعلن　متفاعلن　متفاعلن　متفاعلن　لن

٢ ــ فاذا سكر　ت فانني　ربب لخور　نق وسسدي　ري
ں ں — ں —　ں ں — ں —　— — ں —　ںں — ں —　—
متفاعلن　متفاعلن　متْفاعلن　متفاعلن　لن

ونجد ان التغيير الذي طرأ عليهما ان البيت الاول زاد على الحد المقرر ـ العشرين مقطعا ـ بمقطع مزدوج في آخره هو (لن) وهو يساوي ما سميناه بـ (السبب الخفيف) ، كذلك فان هذه الزيادة نفسها حصلت في آخر البيت الثاني ، وستحصل في الابيات الاخرى ؛

اما التغيير الآخر الذي حدث في التفعيلة الثالثة من البيت الثاني فليس هو الا تغييرنا السابق الذي حدث في الحرف الثاني من السبب الثقيل ، وسميناه (زحافاً) .

والزيادة التي حصلت على الجزء الاخير من البيتين فصيرته (متفاعلن لن) وتقلبها الى (متفاعلاتن) ليست زحافا ، لأن الزحاف ، كما قدمنا ، لا يكون الا نقصا ، وفي الحرف الثاني من السبب ، اذن فهذه الزيادة (علة) .

ويتحصل لنا مما تقدم من أمثلة العلة الظواهر التالية :

١ ـ ان العلة كما تكون تغييرا للتفعيلة بالنقص تكون بالزيادة .

٢ ـ اننا لم نشاهدها في الامثلة السابقة دخلت في حشو البيت .

٣ ـ انها كانت اذا دخلت في موضع من البيت لزمت في الابيات الاخرى .

٤ ـ انها تدخل في الوتد وفي السبب أيضا .

وعلى هذا الاساس فاننا نستطيع ان نعرف العلة بما يلي :

(تغيير يلحق الاسباب والاوتاد ، بزيادة او نقص ، وتختص بعروض البيت وضربه، واذا دخلت في بيت من القصيدة لزمت في أبياتها الاخرى).

ملاحظــة

على ضوء ما تقدم من معرفتنا بالزحاف والعلة ، فاننا نستطيع

تركيز الفرق بينهما في النقاط التالية :

١ ــ ان الزحاف لا يكون الا نقصا ، والعلة نقص أو زيادة .

٢ ــ ان الزحاف لا يحدث الا في ثاني السبب فقط ، والعلة تحدث في الأسباب والاوتاد .

٣ ــ ان الزحاف يدخل في اجزاء البيت كلها ، والعلة تختص بجزئين فقط هما العروض والضرب . .

٤ ــ ان الزحاف اذا دخل في بيت لايلزم دخوله في الابيات الأخرى، والعلة لازمة .

وبعد فان الزحافات والعلل أنواع كثيرة ، لكل نوع اسم خاص به ، وسنتعرف على أنواعها في اثناء دخولها على الابحر ، على ان نجمعها أخيرا في باب منفرد .

بقي شيء يجب التنبيه عليه هو ان هذه القواعد كقاعدة لزوم العلة وعدم لزوم الزحاف مثلا قد تشذ ، فيكون الزحاف لازما كما في عروض الطويل والبسيط ، وتكون العلة غير لازمة كما في ضرب الخفيف وسننبه على ما يقع من ذلك في محله من الابحر .

الدوائر وأثرها في تعقيد العروض

اكتشف الخليل بن احمد ، واضع علم العروض ــ نتيجة استقرائه الشعر العربي في زمنه ــ خمسة عشر بحرا ، وتدارك عليه تلميذه الاخفش الاوسط بحراً آخر سماه (المتدارك) فاصبح مجموع البحور ستة عشر، وجاء العروضيون بعده فلم يزيدوا ، ولم ينقصوا مما وضعه الخليل شيئا ، بما في ذلك القواعد الاساسية للتغيير الطارىء على التفعيلات •

وهذه الظاهرة هي من ابرز مايدل على براعة الرجل وحسه الموسيقي وقوة استنتاجه •

وقد جمع الخليل هذه البحور في مجموعات خمسة سماها (الدوائر) كان الاساس فيها ، تشابه المقاطع الصوتية من الاسباب والأوتاد ، فجمع في كل دائرة عددا معينا من الابحر المتشابه على النمط التالي :

(دائرة المختلف)وتشتمل على بحور: الطويل ،والمديد، والبسيط

و (دائرة المؤتلف) وتشتمل على بحري : الوافر ، والكامل

و (دائرة المجتلب) وتشتمل على بحور : الهزج ،والرجز ، والرمل

و (دائرة المشتبه) وتشتمل على بحور : السريع ، والمنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب . والمجتث •

و (دائرة المتفق) وتشتمل على بحري : المتقارب ، والمتدارك

والسر في ذلك ان بعض الابحر تتشابه تفعيلاتها في عدد الاحرف المتحركة والساكنة ، ولكنها تختلف في مواضع الحركة والسكون فلو انك

غيرت في موضع السبب والوتد منها لحدثت منها نفس النغمة الموسيقية، خذ مثلاً الوافر والكامل وهما من دائرة واحـدة ، وتفعيلة الوافر (مفاعلتن) وتفعيلة الكامل (متفاعلن) وكلاهما يتألف من نفس المقاطع أي : سبب ثقيل ، وسبب خفيف ، ووتد مجموع الا ان الوتد في الكامل قبل السببين وفي الوافر بعدهما ، فلو انك عكست احدهما لاعطتك نفس النغم في الاخرى فلو قلت : (علتن مفا) لساوت (متفاعلن) . ولو قلت في الاخرى : (علن متفا) لاعطتك نغم (مفاعلتن) ، وهكذا بقية الابحر فالمتقارب والمتدارك من دائرة واحدة وتفعيلتاهما تتألفان من سبب ووتد (فاعلن) و (فعولن) فلو قلت : (لن فعو) لساوت (فاعلن) ولو قلت : (علن فا) لساوت (فعولن) .

ومثل هاتين الدائرتين دائرة المجتلب المشتملة على الهزج والرجز والرمل ، وهي جميعا مع الوافر والكامل والمتقارب والمتدارك ، تتكون وحدتها الموسيقية من تفعيلة واحدة متكررة .

أما دائرتا المختلف والمشتبه فان الوحدة الموسيقية في ابحرها ليست تفعيلة واحدة متكررة بل ان وحدتها مكونة من تفعيلتين أو ثلاث ، تتكرر مرة واحدة ، ولكن ابحر كل دائرة متشابهة مع بعضها في عدد الاسباب والاوتاد في كل (وحدة) وان اختلفت مواضعها ، ولو انك عكست وحدتها الموسيقية المكونة من تفعيلتين مثلاً لاعطتك نفس النغم . خذ مثلاً لذلك بحري الطويل والبسيط وهما من دائرة واحدة : والوحدة الموسيقية في الطويل (فعولن مفاعيلن) وفي البسيط (مستفعلن فاعلن) وكل منهما مؤلفة من وتدين مجموعين وثلاثة أسباب خفيفة ومعكوس احدهما يساوي نغم الاخرى فلو انك قرأت الاولى هكذا : (عيلن مفا لن فعو)

لادت نفس النغم في (مستفعلن فاعلن) باعتبار ان الحركة والسكون أخذت نفس الموضع في كل من الموحدتين .

والظاهر ان الخليل كان منتبها لهذا التشابه بين بعض الابحر ، فحصرها جميعا في هذه الدوائر الخمسة ، على أساس اننا اذا وزعنا اسباب واوتاد بحرٍ مّا من الابحر المتشابهة على شكل دائري فان الدائرة يمكن ان نعتبر اية نقطة في محيطها مبدأ ، نسير منه ونعود اليه ، وما زالت هذه الاسباب والاوتاد هي نفس أسباب واوتاد البحر الآخر ، فيمكن ان نبدأ من نقطة فنحصل على بحر ، ونبدأ من النقطة الاخرى فنحصل على البحر الآخر .

خذ مثلاً دائرة (المجتلب) وهي تبدأ بوتد وسببين خفيفين ثلاث مرات ، ولنفرض ان هذا الخط الافقي هو دائرة ، وليس خطاً أفقيا ، أي اننا اذا بدأنا من وسطه فعند نهايته نبدأ من اوله وننتهي عند الموقع الذي بدأنا منه :

آ ب جـ

مفا عي لن مفا عى لن مفا عي لن

فانت ترى اننا اذا بدأنا من المقطع (آ) حصلنا على بحر الهزج (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) واذا بدأنا من المقطع (ب) حصلنا على بحر الرجز (عيلن مفا ــ عيلن مفا ــ عيلن مفا) وهي تقابل : مستفعلن مستفعلن مستفعلن واذا بدأنا من المقطع (جـ) فاننا نحصل على بحر الرمل : (لن مفاعي ــ لن مفاعي ــ لن مفاعي) وهي تقابل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) .

وعلى هذا الاساس نسير في بقية الدوائر الخمسة .

وبقي علم العروض يدرس على هذه الكيفية (نظام الدوائر) من عهد الخليل الى الآن بالرغم من التفات بعضهم الى ما في هذه الدوائر من عيوب .

والذي حصل نتيجة تمسك العروضيين بنظام الدوائر ، صعوبة دراسة العروض على الاجيال الجديدة ، واثقال هذا الفن البديع بتعقيد مصطنع ، وبمصطلحات كثيرة لا ضرورة لها مطلقا وذلك :

١ ــ وجود أبحر تراها في الدائرة التي نسبت اليها ، بشكلٍ ، وفي واقع الشعر العربي بشكل آخر ، وكان هــذا الاختلاف ، سببا لتبريراتٍ افتراضية لا موجب لها أصلاً ، فافترض العروضيون نتيجة تمسكهم بتشكيلة البحر في الدائرة ، ان يكون هذا هو أصل البحر ، وان ما وجد منه في الخارج انما كان بسبب (تغيير) طرأ عليه ، واذن فلابد ان يكون لهذا التغيير تخريج ، والتخريج هو الاعتماد على افتراض دخول بعض العلل والزحافات ، فافترضوها ، وكان لابد لها من اسم فسموها به ، وكثرت الاسماء والمصطلحات الثقيلة في عملية افتراضية بحتة .

وهناك نوع آخر من التخريج هو افتراض ان يكون هذا البحر (مجزوءاً) وجوبا ! ! فقسموا الابحر الى : ما يدخله الجزء وجوبا ، كالمديد ، والهزج ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ؛ وما يدخله الجزء جوازاً كالبسيط ، والوافر ، والكامل ، والرجز ، والرمل ؛ والخفيف ؛ والمتقارب ، والمتدارك . وما لايدخله الجزء أصلاً كالطويل ، والسريع ، والمنسرح .

وليست هذه العمليات الا افتراض ، اوحاه وجود الدوائر ولنضرب مثالاً على هذا التخريج المعقد على ان نشير الى بقية الامثلة عند ورودها في الابحر :

خذ مثلاً بحر (السريع) وهو أول دائرة (المشتبه) ووزنه في الدائرة (مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ) بضم التاء ، ولم ينظم عليه شاعر من العرب ، على هذا الشكل ، ولا اظن ان سوف يأتي شاعر له حس وذوق يتخير هذه التشكيلة من التفعيلات •

واكثر ما ورد من تشكيلات هذا البحر : (مستفعلن مستفعلن فاعلن) في الصدر والعجز وقد تزاد التفعيلة الاخيرة حرفا ساكنا فتصبح (فاعلان) وقد تنقص حرفا ساكنا فتصبح (فعلن) محركة العين أو ساكنة ، على قلةٍ في الزيادة والنقص •

ولننظر بماذا خرجوا هذا الاختلاف بين شكل السريع في الدائرة وشكله في الواقع الشعري •

آ ــ افترضوا ان (مفعولاتُ) دخلها زحاف اسمه (الطي) ــ وهو حذف الرابع الساكن ــ فاصبحت (مفْعُلاتُ) ثم دخلتها علة تسمى (الكسف) ــ وهي حذف السابع المتحرك ــ فصارت (مفعُلا) وهي تقابل (فاعلن) ، هذا في التشكيلة المتعارفة من السريع ، وتسمى (مطوية مكسوفة) •

ب ــ اما في التشكيلة الثانية ، فقد حدث فيها الى جانب (الطي) علة تسمى (الوقف) وهي اسكان السابع المتحرك فاصبحت (مفعلاتْ) باسكان التاء وهي تقابل (فاعلان) ، وتسمى حينئذ (مطوية موقوفة) •

جـ ــ انها في التشكيلة الثالثة (فعِلن) محركة العين، قد دخلها شيء

اسمه (الخبل) والخبل مجموع زحافين الاول (الخبن) ـ حذف الثاني الساكن ـ والثاني (الطي) حذف الرابع الساكن فصارت (معُلاتُ) ثم دخلها (الكسف) ـ السابق فصارت (َمعُلا) لتقابل (فعِلن) وتسمى حينئذ : (مخبولة مكسوفة) أو (مخبونة ، مطوية ، مكسوفة).

د ـ انها في التشكيلة الرابعة (فعْلن) باسكان العين ، قد دخلها شيء اسمه (الصلم) وهوحذف الوتد المفروق برمته(لاتْ) فتصبح(مفعو) وهي تقابل (فعْلن) ويمكن ان تسمى حينئذ (مصلومة) .

واذن فقد حدث عندنا الى جانب مصطلحي (الخبن والطي) مصطلحات جديدة هي : الكسف ، والوقف ، والخبل ، والصلم ، وهي على ثقلها ، تعقد فهم هذا العروض وتشعبه ، وكان علينا ان نقول ان أصل السريع هو (مستفعلن مستفعلن فاعلن) وقد يدخلها (التذييل) فتصبح فاعلان او (الخبن) فتصبح (فعلن) وكفى الله العروض شر الصلم وأخواتها .

٢ ـ هذا على انه اذا كان لابد من (الدائرة) التي اوقعتنا في دوامة من هذه المصطلحات المعقدة في هذا البحر وامثاله فقد كان الاجدر بنا ان نبحث عن دائرة أخرى اقل تعقيدا ونخرج منها البحر المطلوب فالسريع مثلاً يمكن اخراجه من دائرتين غير دائرته الاصيلة :

آ ـ دائرة الرجز (المجتلب) (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) بتحوير بسيط في التفعيلة الاخيرة بان نحذف منها سببا فتصبح (تفعلن) أو (مفعلن) وهي تقابل (فاعلن) ونعطي هذا التغيير اسما من هذه الاسماء المفترضة .

ب ـ ان نخرجه من دائرة (المختلف) وهي مؤلفة من اربعة مقاطع

مفردة وعشرة مزدوجة ، وشكلها ـ على ان نعتبر هذا الخط الافقي دائرة ـ هكذا :

آ د جـ ب

ب ـ ـ ب ـ ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ـ ـ ـ

فمن المقطع (آ) نخرج الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ومن مقطع (ب) نخرج البسيط : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ومن مقطع (جـ) نخرج المديد : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (فاعلن)

ومن مقطع (د) نخرج السريع : مستفعلن مستفعلن فاعلن (مفعولُ) بتحريك اللام على ان يكون حكم السريع حكم المديد من كونه مجزوءاً وجوبا ـ كما ادعوا في الفرضية الثانية ولا تفوتنا هنا ملاحظة ان هذه الدوائر ليست من الدقة بحيث لا تقبل دخول البحر في اكثر من دائرة كما رأيت في السريع ، وهذا من اكبر العيوب .

٣ ـ ان هذه الابحر التي افترضنا كونها مجزوءة وجوبا لانها لم تطابق شكل الدائرة ، وهي : المديد ، والهزج ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ، يمكن الاستغناء عنها في دراساتنا العروضية الجديدة ، تيسيرا لهذا الفن الذي كاد لتعقيده ان يصبح مهملاً ، لايعرف عنه جيلنا الجديد شيئا . ويساعدنا على هذه العملية التيسيرية ما يلي :

آ ـ ان هذه الابحر لم ترد في شعر العرب القدماء الا نادرا جدا لا تجد في كتب العروض لها غير شواهد تتكرر بعينها وقد قام كل من الدكتورابراهيم انيس [1] والدكتور عبد الرحمن السيد [2] باحصاءغريب

(١) موسيقى الشعر ١٩٠ .

(٢) العروض والقافية ١٤٢ .

في امهات الكتب الادبية كالاغاني ، والجمهرة ، والمفضليات والأمالي ، ودواوين زهير ، وجرير والفرزدق ، وابي فراس ، والبارودي من المتأخرين فلم يجدا لبحري المضارع والمقتضب بيتاً واحـدا ، ونفاهما قبل ذلك كلٌ من الاخفش والزجاج ، وقال الزجاج : (لاينسب بيت منهما الى شاعر من العرب ، بل لا يوجد في أشعار القبائل) [٣] .

اما المجتث فلم يرد منه في هذه القائمة الا ثمانية ابيات في الامالي من أصل ٧٢٥٤ بيتاً وهي نسبة لاتزيد على واحد من الف .

واما المديد والهزج فقد وردا في الاغاني بنسبة ١ ٪ وفي الامالي أقل من نصف بالمائة ، ولم يردا في الكتب الاخرى .

واذا كان الامر كذلك في شعرنا القديم ، واضفنا اليه عدم معرفة شعرنا المعاصر لهذه الا بحر ــ عدا معارضات شوقي لبعضها مثـلاً ، وتكرار تفعيلة الهزج في بعض نماذج الشعر الحر ــ فقد اصبح أمر الاستغناء عن هذه الابحر في دراسة العروض مع ما يتبعهـا من علل وزحافات ، شيء يتطلبه التيسير .

٢ ــ ان المستساغ من هذه الابحر كالهزج مثلاً ووزنه (مفاعيلن مفاعيلن) مرتين يمكن دمجه ببحر آخر هو الوافر المجزوء (مفاعلتن مفاعلتن) مرتين لانهم يجيزون في الوافر دخول زحاف يسمونه (العصب) وهو اسكان الحرف الخامس فتصير به التفعيلة (مفاعلْتن) وهي تساوي (مفاعيلن) ، ولذلك يختلط البحران ــ غالباً ــ سواء في شعر القدماء ام المحدثين ، فانت تجد الشاعر القديم يقول في هزجيته :

لمـن نار باعلى الخيف ‏ ‏ ‏ ‏ دون البئـــر ما تخبـو

---

(٣) نفس المصدر ٧٦ .

اذا ما أخمـــدت ألقي   عليها المنـــدل الرطـــب
ارقت لذكر موقعهـــا   فحن لذكرهـــا القلب

ولا يقطع البيت الثالث الا على الوافر (مفاعلتن) • وكذلـك يقول الجواهري :

خبت للشعر انفـــاس   أم اشتط بك النـــاس
فقـل هـل غيرما حجر   لنألؤهـم او المـــاس

والبيت الاول من الهزج والثاني من الوافر •

خطتنا لتدريس العروض :

وبعد فاني أرى ــ من كل ما تقدم ــ ان تيسير العروض للطلبة والدارسين يتطلب منا ان نسلك به الخطوات التالية :

١ ــ ان تتجنب الطريقة العروضية القديمة القائمة في دراسة الابحر على نظام الدوائر الخمس ، لانها تفرض وجود اشكال من الشعر العربي لا واقع لها ، وبالتالي تفرض زحافات وعلل ، تشكل عقبة في طريق فهم العروض •

٢ ــ ان نختار من الابحر الستة عشر ما كان شائعا ، بين الشعراء ، قدماء ومحدثين ، او ما كان مستساغا في الذوق الادبي العام ، ومن أجل ذلك نهمل دراسة ما ندر وجوده في الشعر العربي كالمضارع ، والمقتضب ، والمديد ، والمتدارك أيضا ، ونهمل بعض المجزوءات من الابحر الشائعة ، كبعض مجزوءات البسيط والخفيف وغيرهما ، مما يجد فيه الحس المرهف صعوبة في النظم أو ثقلا في السمع •

٣ ــ ما زلنا بصدد تيسير هذا الفن ، وتسهيله على الطلبة ، وما

دمنا نرجح ترك أسلوب الدوائر الخمس ، فيحسن بنا ان نبدأ بالابحر ذات التفعيلة الواحدة المتكررة (الابحر الصافية) ، فانها ــ بما فيها من تساو في الاجزاء ــ تسهل على الطالب عملية (التقطيع) حتى اذا اعتاد عليه ومرن حسّه وذوقه ، سهل عليه بعد ذلك تقطيع (الابحر الممزوجة) المختلفة في تفاعيلها ووحداتها الموسيقية ، وهذه عملية يعرفها جيدا من زاول تدريس العروض .

٤ ــ انا اتفق مع القائلين بدمج الهزج بمجزوء الوافر ، لما بينهما من تشابه منشؤه كثرة دخول (العصب) على الوافر فيصبح هزجاً كما قدمت نموذجا لذلك .

ولكنني لا أتفق مع الدكتورين ابراهيم انيس وعبد الرحمن السيد في اقتراحهما دمج الكامل بالرجز لما بينهما من اختلاف في الرنين تحس به الاذن المعتادة ، ولعل ذلك ناشيء من كثرة دخول (الخبن) و (الطي) على تفعيلة الرجز ، حشوا وعروضا وضربا ، فيبعدها عن نغمة الكامل . اما حجتهما في ان (متفاعلن) يدخلها (الاضمار) فتساوي تفعيلة الرجز (مستفعلن) فهذا صحيح ، ولكنهما لم يأخذا بنظر الاعتبار انها تساوي صحيح الرجز لا المخبون ولا المطوي وهما كثيران في كل اجزاء الرجز ، كثرة الأضمار في الكامل .

نعم لو ان ما بين أيدينا من الكامل يدخله (الخزل) فتصبح تفعيلته (مفتعلن) او (الوقص) فتصبح (مفاعلن) بنفس نسبة دخول الخبن والطي على الرجز ، لاشبه احدهما الآخر ، ولكنك لن تجد دخولهما على الكامل الا في شواهد لاأدري اينوجدها العروضيون ؟!، ثم كيف اعتبروها من الكامل ! !

٥ ـ علينا ان لانذكر من العلل والزحافات ، ما كان يفترض وجودها في الابحر ، نتيجة لنظـام الدوائر ، ونكتفي منها بما ورد ـ فعلاً ـ في الابحر الشائعة ، ولا مانـع من تسميتها بمصطلحاتها السابقة وان كانت ثقيلة ، على ان نقلل منها ما استطعنا الى ذلك ، والاّ فأي مبرّر لان تسمى زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة مرةً (تذييلاً) اذا دخل على فاعلن فصارت فاعلان ، ومرةً (تسبيغا) اذا دخل على فاعلاتن فصارت فاعلاتان ، بحجة ان الاول دخل على وتد والثاني على سبب ، مع انه لايترتب على ذلك أي اثر فكلاهما من علل الزيادة اللازمة .

٦ ـ هذا المنهج المقترح ، هو منهج تعليمي فقط ، يستطيع الطالب بواسطته ، ان يتفهم هذه المادة الحيوية من دراسته الادبية ، ولا مانع ـ بعد ذلك ـ من اثبات بقية الابحر النادرة أو الدوائر المفترضة ، أولاً كتراثٍ أدبي ، وثانيا كأبحر ربما استطاع بعض الشعراء ان يولد منها أو من الابحر (المهملة) في الدوائر الخمسة ، تشكيلات عروضية ربما فرضت نفسها على الذوق العام ، ولا أظن اننا بحاجة للتأكيد على ان دراسة الابحر الشائعة تكفي لأن يفهم الطالب سواها بيسر وسهولة .

الابحر وتفعيلاتها

قبل الدخول في تفاصيل البحور الشعرية ، وما يدخل عليها من جزء او تغيير ، يحسن بنا ان نثبت تفعيلات كل بحر في أذهاننا ، بالطريقة (المترية) المتبعة منذ القديم ، في حفظ الاوزان لنأخذ صورة عن الموسيقى المختلفة بين بحر وآخر ، والابحر الشائعة ، التي اقترحنا ان ندرسها مقدمين الابحر الصافية منها على الممزوجة هي ـ كما نظمها صفي الدين الحلي ـ على الشكل الآتي : ـ

١ ـ الكامل :

كمل الجمال من البحور (الكامل)   متفاعلن متفاعلن متفاعل

٢ ـ الرجز :

في ابحر (الارجاز) بحر يسهل   مستفعلن مستفعلن مستفعل

٣ ـ الرمل :

(رمل) الابحر ترويه الثقات   فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

٤ ـ المتقارب :

عن (المتقارب) قال الخليل   فعولن فعولن فعولن فعول

٥ ـ الوافر :

بحور الشعر (وافرها) جميل   مفاعلتن مفاعلتن فعول

٦ ـ السريع :

بحر (سريع) ماله ساحل   مستفعلن مستفعلن فاعل

٧ ـ الطويل :

(طويل) له بين البحور فضائل   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل

٨ ــ البسيط :

ان (البسيط) لديه يبسط الامـل   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعل

٩ ــ الخفيف :

يا (خفيفا) خفت بـه الحركات   فاعلاتن مستفعلن فاعلات

١٠ ــ المنسرح :

(منسرح) فيه يضرب المثـل   مستفعلن مفعولات مفتعل

هذه هي الابحر التي أرى ضرورة دراستها أما الابحر الأخرى ، فسنثبتها بعد ذلك على طريق التوسعة وحسب الترتيب السابق :

١١ ــ المتدارك او (المحدث) :

حركات (المحدث) تنتقل   فعلن فعلن فعلن فعل

١٢ ــ المجتث :

ان جثت الحركات   مستفعلن فاعلات

١٣ ــ المقتضب :

اقتضب كما سألوا   فا علات مفتعل

١٤ ــ المديد :

لمديد الشعر عندي صفات   فاعلاتن فاعلن فاعلات

١٥ ــ المضارع :

تعد المضارعات   مفا عيلن فاعلات

١٦ ــ الهزج ــ وسنذكره ضمن الوافر ــ :

على الأهزاج تسهيل   مفاعيلن مفاعيل

بحر الكامل

الوحدة الايقاعية في الكامل هي التفعيلة (مُتَفاعِلُن ںں ـ ں ـ) المؤلفة من سبب ثقيل وسبب خفيف، ووتد مجموع، ويدخلها في الغالب زحاف يسمى (الاضمار) ـ اسكان الحرف الثاني منهما فتصبح (متْفاعلن ـ ـ ں ـ) ولذلك فسنحولها، عندما تزحف الى: (مستفعلن ـ ـ ں ـ) لمساواتهما في مواضع الحركة والسكون.

وبحر الكامل قسمان: تام ومجزوء، فالتام تتكرر فيه التفعيلة (متفاعلن) او بديلتها (مستفعلن) ست مرات ثلاث تفعيلات في الصدر ومثلها في العجز:

متفاعــــلن متفاعــلن متفاعــلن

ںں ـ ں ـ ںں ـ ں ـ ںں ـ ں ـ

متفاعــلن متفاعــلن متفاعــلن

ںں ـ ں ـ ںں ـ ں ـ ںں ـ ں ـ

والمجزوء تتكرر فيه التفعيلة اربع مرات في الصدر والعجز:

متفاعــلن متفاعــلن متفاعــلن متفاعــلن

ںں ـ ں ـ ںں ـ ں ـ ںں ـ ں ـ ںں ـ ں ـ

ولكل من التام والمجزوء تشكيلات مختلفة، بحسب ما يطرأ على عروضه وضربه من تغيير فالكامل التام اربعة أنواع سنسميها باسماء ما يطرأ عليها من تغيير وهي:

١ ـ (الكامل الصحيح): عروضه صحيحة (متفاعلن) وضربها

صحيح (متفاعلن) ومثاله قول شوقي في النيل :

اتت الدهور عليك ، مهدك مترع   وحياضك الشرْقُ الشهية دفق

وتقطيعه :

اتتد دهو   ر عليك مه   دك مترعن

ںں ــ ں ــ   ںں ــ ں ــ   ںں ــ ں ــ

متفاعــلن   متفاعــلن   متفاعــلن

وحياضكش   شر قششهي   ية دففقو

ںں ــ ں ــ   ںں ــ ں ــ   ںں ــ ں ــ

متفاعــلن   متفاعــلن   متفاعــلن

٢ ــ (الكامل المقطوع) : وعروضه صحيحة (متفاعلن) وضربها مقطوع (متفاعلْ) والقطع علة وهي : ــ حذف ساكن الوتد المجموع (علنْ) واسكان ما قبله ــ فتصبح (متفاعلْ) وقد يدخلها مع القطع (الأضمار) فتصبح (مستفعلْ) ولكن الاضمار لا يلزم ومثاله من قول الشريف الرضي :

ولقد كبا طِرْفُ الرقاد بناظري   منذ افتقِدتَ فلالعاً لرقادي

وتقطيعه :

ولقــد كبا   طرفر رقا   د بنــاظري

ںں ــ ں ــ   ــ ــ ں ــ   ںں ــ ں ــ

متفاعــلن   مستفعــلن   متفاعــلن

منــذ فتقــد   ت فلالعن   لرقادي

ــ ــ ں ــ   ںں ــ ں ــ   ںں ــ ــ

مستفعــلن   متفاعــلن   متفاعلْ

٣ ــ (الكامل الاحذ) : وعروضه (حذاء) وضربه أحذ مثلها ،

ـ والحَذَذ : علة هي حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة ـ فتصبح (مُتَفَا ں ں ـ) وتحول الى (فعِلن ںں ـ) المساوية لها ، ومثاله قول دعبل الخزاعي :

لا تعجبي يا سلْمَ من رجل ضحك المشيبُ برأسه فبكى

وتقطيعه :

لا تعجبي يا سلم من رجلن

ـ ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ںں ـ

مستفعلن مستفعلن فعِلن

ضحكلمشيـ برأسهي فبكى

ںں ـ ں ـ ںں ـ ں ـ ںں ـ

متفاعلن متفاعلن فعلن

٤ ـ (الكامل المضمر) : وهو نوع من الاحذ عروضه حذاء (فعِلن) وضربها أحذ مضمر أي دخل عليه مع الحذذ الاضمار ـ وهو هنا زحاف لازم ـ فتصبح تفعيلته الاخيرة (فعْلن) ساكنةالعين . ومثاله قول ابن أبي ربيعة :

حتى لقد قالوا وما كذبوا أجننتَ ام بك داخل السِحرِ

وتقطيعه :

حتتى لقد قالو وما كذبو

ـ ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ںں ـ

مستفعلن مستفعلن فعلن

أجننت ام بك داخلل سحري

ںں — ں — ںں — ں — — —

متفاعلن متفاعــلن فعْلن [1]

اما المجزوء : فهو أنواع ثلاثة :

٥ ـ (مجزوء الكامل الصحيح) : وهو ما كانت عروضه صحيحة (متفاعلن) وضربها مثلها ، ومثاله قول أبي العتاهية :

الناس في غفلاتهم ورحى المنية تطحن

وتقطيعه :

انــاس في غفــلاتهم ورحلــمنيــ ــية تطحنو

— — ں — ں ں — ں — ں ں — ں — ں ں — ں —

مستفعــلن متفاعــلن متفاعــلن متفاعــلن

٦ ـ (الكامل المرفّل) : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربها مرفّلاً . والترفيل علة من علل الزيادة وهي : « زيادة سبب خفيف على ما آخره الوتد المجموع » فتصبح (متفاعلن) (متفاعلن تن) وتحول

---

(١) يذكر العروضيون نوعاً خامساً للتام هو ماكانت عروضه صحيحة (متفاعلن) وضربه احذ مضمر (فعْلن) ويستشهدون بشواهد قليلة جداً لهذا النوع ، وقد تركته اولاً لندرته وعدم انسجامه ، وثانياً لانه ليس بين ايدينا منه قصيدة كاملة وانما هي ابيات من قصائد على النوع الرابع واحسب ان مجيء عروضه صحيحة من سهو الشاعر احياناً ، فابن ابي ربيعة يقول قبل هذا البيت :

ولقد عصيت ذوي القرابة فيــكم طــراً واهــــل الــود والصهر

وعروضه (متفاعلن) مع ان عروض البيت الذي يليه (فعِلن) .

ويقول من اخرى :

فاجبتهــا : ان المحب مكلف فدعي العتاب واحدثي بذلا

مع ان القصيدة كلها من النوع الرابع (الكامل المضمر) .

الى: (متفاعلاتن ں ں ـ ں ـ ـ) ومثاله قول السيد الحميري :

امرر على جدث الحسين فقل لأعظمـــه الزكيه°

وتقطيعه :

أمرر على جـــدث لحسيـ ـــن فقل لا ء ظمه لزكيـ يه°

ـ ـ ں ـ ں ں ـ ں ـ ں ں ـ ں ـ ں ں ـ ں ـ ـ

مستفعـــلن متفاعـــلن متفاعـــلن متفاعـــلا تـــن

٧ ـ (الكامل المذيل) : وهو ما كانت عروضه صحيحة (متفاعلن) وضربها (مذيلاً) والتذييل علة من علل الزيادة هي ان تضيف حرفا ساكنا على آخر التفعيلة [١] ـ فتصبح (متفاعلان) ونرمز للحرف الساكن الزائد بنقطة (ںں ـ ں ـ •) ومثاله قول أبي فراس الحمداني :

زيـــن الشبـــاب ابو فرا س لـــم يمتـــع بالشباب°

وتقطيعه :

زينششبـــا ب ابـــو فرا سن لم يمتـ تع بششبا ب°

ـ ـ ں ـ ں ں ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ـ ـ ں ـ •

مستفعـــلن متفاعـــلن مستفعلن مستفعـــلان° [٢]

---

(١) يعرف العروضيون (التذييل) بانه زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، ويعرفون (التسبيغ) بزيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف فتصبح (فاعلاتن ـ فاعلاتان) . ولا نجد فرقا بينهما لذلك اطلقنا التذييل عليهما .

(٢) هناك نوع رابع للمجزوء هو ما كانت عروضه صحيحة وضربها مقطوعاً (متفاعلْ) ولم اجد له غير مثال واحد يتردد في كتب العروض فاستحسنت حذفه والمثال :

واذا همـو ذكروا الاساءة اكثـــروا الحسنات

ملاحظـة :

يجوز (التصريع) في الكامل وغيره من البحور ، والتصريـع : « هو ان تغير تفعيلة العروض لتوافق تفعيلة الضرب ، وزنا وقافية ، سواء كان هذا التغيير بزيادة أم نقص » ويكثر ذلك في مطالـع القصائد . ولنأخذ هذه الامثلة :

آ ـ قصيدة الجواهري في رثاء عبد الحميد كرامي من (الكامل المقطوع) أي عروضها (متفاعلن) وضربها (متفاعلْ) ولكن (القطع) دخل في مطلع القصيدة لمساواة عروضه بضربه ولنقطع منها البيتين التاليين :

باقٍ واعمار الطغـاة قصار   من سفر مجدك عاطر موارُ
رفّ الضميرعليه فهو منور   طهرا كمـا يتفتـح النوار

وتقطيع البيتين :

١ ـ باقنواء ـار طغا تقصارو

ـ ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ں ں ـ ـ

مستفعلن مستفعلن متفاعـــلْ

من سفر مج ـدك عاطرن مووارو

ـ ـ ں ـ ں ں ـ ں ـ ـ ـ ـ

مستفعلن متفاعـلن مستفعـلْ

٢ ـ رففضضمي ر عليه فهـ و منوورن

ـ ـ ں ـ ں ں ـ ں ـ ں ں ـ ں ـ

مستفعـلن متفاعـــلن متفاعـــلن

طهر ن كما يتفتتحن ـنووا رو

ـ ـ ں ـ ں ں ـ ں ـ ـ ـ ـ

مستفعلن متفاعـلن مستفعـلْ

والملاحظ ان عروض البيت الثاني (متفاعلن) هي العروض الثابتة في كل القصيدة • ولكن عروض البيت الاول ـ المصرّع ـ دخله (القطع) كما دخل كل قوافي القصيدة •

ب ـ قصيدة ابن الفارض ومطلعها :

غـيري على السلوان قادر   وسواي في العشـاق غادر
لي في الغـرام سريـرة   والله اعـلـم بالسرائر

وتقطيع البيتين :

١ ـ غيرى علس سلوان قا درْ
ـ ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ـ
مستفعلن مستفعـلا تـن

وسواي فـل عششاقغا در
ں ں ـ ں ـ ـ ں ـ ـ
متفاعـلن مستفعـلا تن

٢ ـ لي فلغرا م سريـرتـن
ـ ـ ں ـ ں ں ـ ں ـ
مستفعـلن متفاعـلن

ولـلاهـأع لمبسرا ئـر
ـ ـ ں ـ ں ں ـ ں ـ ـ
مستفعـلن متفاعـلا تن

والمـلاحظ ان البيت الثاني ، كسائر ابيات القصيدة ، عروضه صحيحة (متفاعلن) بينما البيت الاول دخله (الترفيل) اسوةً بكل القوافي •

التغييرات الطارئة على الكامل

تدخل على تفعيلة الكامل ـ كما لاحظنا ـ التغييرات التالية ـ وهي زحاف واحد وعلل أربعة ـ :

١ ـ يدخله زحاف، (الاضمار) وهو اسكان الثاني المتحرك فتنقلب (متفاعلن) الى (مستفعلن) ويكثر دخول هذا الزحاف على اجزاء الكامل حشواً وعروضا وضربا ، ولكنه ـ ككل زحاف آخر ـ لايلزم ـ بمعنى انه اذا دخل في جزء من اجزاء البيت لايلزم دخوله في نفس الجزء من الابيات الأخرى • ويستثنى من ذلك دخوله مع (الحذذ) في ضرب (الكامل المضمر) فانه لازم كما قدمنا ، وهذا من مواضع الشذوذ في الزحاف •

٢ ـ وتدخله علة نقص تسمى (القطع) ـ وهي : حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبـله ـ فتنقلب التفعيلة (متفاعلن) الى (فعلاتن) لمساواتها في الحركة والسكون ، ونحن فضلنا ابقاءها كما هي بعد القطع (متفاعلْ) •

٣ ـ وتدخله عـلة نقص تسمى (الحذذ) وهو : حذف الوتد المجموع بكامله ، فيبقى من التفعيلة (متفا) وتحول الى (فعِلن) •

٤ ـ كما يدخله من علل الزيادة (الترفيل) وهو : زيادة سبب خفيف على آخر التفعيلة فتصبح (متفاعلاتن) •

٥ ـ ويدخله من علل الزيادة أيضا (التذييل) وهو : زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة فتصبح : (متفاعلان) [1] .

---

(١) هذه التغييرات الطارئة على الكامل ويقول العروضيون ان هناك زحافا اسمه (الوقص) ـ وهو حذف الثاني المتحرك ـ يدخل على الكامل فتصير تفعيلته (مفاعلن) ويدعون انه صالح ، ولكن لم اجد له شاهداً فيما قرأته من قصائد الكامل ، ويذكرون زحافاً آخر مزدوجا ـ وهو اسكان الثاني وحذف الرابع ـ فتصير به التفعيلة (مُتْفَعِلن) وتحول الى (مفتعلن) وينصون على قبح دخوله على الكامل ويذكرون له شاهداً واحداً لعله من الرجز المطوي ، لذلك استحسن حذفهما من جوازات الكامل لعدم وجودهما او لندرته .

تمرينات على الكامل

قطع الابيات التالية واذكر نوعها وما طرأ على اجزائها من تغيير :

يقول عنترة فى معلقته :

وخلا الذباب بها فليس ببارح غردا كفعل الشارب المترنم

هزجا يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الاجذم

ويقول بدوي الجبل فى مهرجان المعري :

أعمى تلفتت الدهور فما رأت عند الشموس كنوره اللماح

نفذت بصيرته لاسرار الدجى فتبرجت منها بألف صباح

من راح يحمل في جوانحه الضحى هانت عليه أشعة المصباح

والشريف الرضي :

ياليلةً كرم الزمان بها لو انَّ الليل باقِ

كان اتفاق بيننا جارٍ على غير اتفاق

واستروح المهجور من زفرات هم واشتياق

فاقتص للحقب المواضي .. بل تزوَّد للبواقي

حتى اذا نَسَمت رياح الصبح تؤذن بالفراق

بَرد السوارُ لها فاحميتُ القلائد بالعناق

ولبشارة الخوري :

ذاك الفتى بالامس عاد الى شبحٍ هزيل الجسم منجردِ

عيناه عالقتان في نفقٍ كسراج كوخ نصف متقد

ولابن المعتز :

يا ليلة نسي الزمان بها أحداثه كوني بلا فجر

فاح المساءُ ببدرها ووشت فيها الصبا بمواقع القطر

ثم انقضت والقلب يتبعهـا　　في حيثما سقطت من الدهر

ولمحمد مهدي الجواهري :

من مبلـغ الاجيال ان شبيبـة يتكحلون
يتخططون ، فان عجبت ، فانهم يتحمرون
المائعون من الدلال　　المنعمون المترفون
يتأطرون من النعيم　　كما تأطرت الغصون
زمر من النفر المخنث يسرحون ويمرحـون
يتماجنون وبالمناكب بينهم يتـدافعون
في حيث ينخفض الحياء وحيث ترتفع السجون

بحر الرجز

يستعمل الرجز تاماً بستة أجزاء :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن   مستفعلن مستفعلن مستفعلن

كما يستعمل بتشكيلات مختصرة منها (المجزوء) وهو اربعة اجزاء . و (المشطور) وهو ثلاثة و (المنهوك) وهو جزءان .

ويدخل كل اجزائه ـ ضربا وعروضا وحشوا ـ زحافان : (الخبن) ـ وهو حذف الثاني الساكن ـ فتصير تفعيلته (مُتَفْعِلن) وتحول الى (مفاعلن) . . و (الطي) ـ وهو حذف الرابع الساكن ـ فتصير تفعيلته (مُستَعِلن) وتحول الى (مفتعلن) .

والرجز التام نوعان :

١ ـ (الرجز الصحيح) : وهو ما كانت عروضه صحيحة ، وضربها كذلك (مستفعلن) ومن امثلته قول الجواهري :

يا معدن الخسة نكّس عَلَماً   تطهرت من لمسه الانامـلُ

رفّ على الشمس فغطّى نورها   بخزيه . . وهو بخزيٍ آفـل

وتقطيعه :

رفف علش   شمس فغط   طى نورها

ـ ںں ـ   ـ ںں ـ   ـ ـ ں ـ

مفتعـلن   مفتعـلن   مستفعلن

بخزيهي   وهو بخز   يـن آفلو

ں ـ ں ـ   ـ ںں ـ   ـ ـ ں ـ

مفاعـلن   مفتعلن   مستفعلـن

والملاحظ ان (الطي) دخل على الجزء الاول والثاني والخامس .

وان (الخبن) دخل على الرابـع ولم يدخل منهما شيء على تفعيلة العروض او الضرب ، اما البيت الاول فقد دخل الطي على عروضه ، والخبن على ضربه • وفي كل الحالات فان الزحافين غير لازمين فيه ، لذلك تسمى العروض صحيحة وان دخلها الزحاف •

٢ ــ (الرجز المقطوع) : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربها مقطوعا ، والقطع : ــ حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله ــ فتصير التفعيلة (مُستَفْعِلْ) وتحول الى (مفعولن) وقد يدخلها زحاف الخبن ، دون الطي ، فتصير (معولن) وتحول الى (فعولن) ومن أمثلته :

يا غيرةً احبها • • ويا هوىً اغار من عبـيره الفـواح

دملي ــكما انتـجيما باردا وجنـةً من لهب نفـاح

وتقطيعه :

دم لي كما انت ججي من باردن

ــ ــ ں ــ ــ ں ں ــ ــ ــ ں ــ

مستفعـلن مفتعـلن مستفعـلن

وجنتتن من لهبـن نففـاحي

ں ــ ں ــ ــ ں ں ــ ــ ــ ــ

مفاعـــلن مفتعـلن مفعولـن

٣ ــ اما (الرجز المجزوء) : فله عروض واحدة صحيحة وضربها مثلها (مستفعلن) ومثاله قول الشاعر :

قـد كان لا يعرف يأساً او يحسُ الوجلا

يمزج بالشباب ــ وهو كالمدام ــ الأمـلا

فالآن ، اذ زال الشباب ، سله ماذا فعلا

وتقطيعه :

مستفعلن	مستفعلن	مفتعلن	مستفعلن	مفتعلن
قـد كـان لا	يعرف يا	من او يحس	سل وجلا	
ـ ـ ں ـ	ـ ں ں ـ	ـ ـ ں ـ	ـ ں ں ـ	

٤ ـ (الرجز المشطور) : وهو اكثر أراجيز العرب ـ سواء كانت مفردة ام مزدوجة ـ والملاحظ فيه انه نوعان :

(آ) نوع تكون عروضه مقطوعة (مستفعلْ) ـ تقابل مفعولن ـ وقد يدخلها زحاف الخبن فتصير (مُتَفْعِلْ) أي (فعولن) وهو غير لازم .

فمن (المشطور المفرد) قول بشار بن برد :

واهـــاً لاسماءَ ابنة الأشدِّ
قامت تراءى اذ رأتني وحدي
كالشمس تحت الزبرج المنقدِّ
صدت بخدٍّ وجلـت عن خدِّ
ثم انثنت كالنفس المرتـــد
عهدي بها ـ سقيا له من عهد ـ
تخلف وعــداً وتفي بوعـــد

وتقطيعه :

واهـن لأس	ماء بنتل	أشددي
ـ ـ ں ـ	ـ ـ ں ـ	ں ـ ـ
مستفعلـن	مستفعلـن	فعولن

قامت ترا   ءى اذ رأت   ني وحدي

ـ ـ ں ـ   ـ ـ ں ـ   ـ ـ ـ

مستفعلن   مستفعلن   مفعولن

ومن (المزدوج) قول جميل حيدر :

الواحة الخضراء ذات العشب   مراح اشواق لنا وحب
مدارج السمو والتحليق   واذرع الحنان عند الضيق
نضاحة الحنان والغفران   حتى على ممتهن النكران

وتقطيعه :

الواحتل   خضراء ذا   تل عشبي

ـ ـ ں ـ   ـ ـ ں ـ   ـ ـ ـ

مستفعلن   مستفعلن   مفعولن

مراح اش   واقن لنا   وحببي

ں ـ ں ـ   ـ ـ ں ـ   ں ـ ـ

مفاعلن   مستفعلن   فعولن

(ب) ونوع منه (مذيل) : والتذييل ــ كما مر ــ : اضافة حرف ساكن على تفعليته الاخيرة (مفعولن) فتصير (مفعولان) .

ومثاله قول سالم بن دارة يهجو بني فزارة :

حدبدبا بدبدبا منك الآن
استمعوا انشدكم يا ولدان
ان بني فزارة بن ذيان
قد طرّقت ناقتهم بانسان

مشياً (1) أعجب بخلق الرحمن

وتقطيعه :

حدبدبا   بدبـــدبا   منكــل الن

ں ـ ں ـ   ں ـ ں ـ   ـ ـ ـ ه

مفاعـــلن   مفاعـــلن   مفعولان

استمعـو   انشدكـم   يا ولدانْ

ـ ں ں ـ   ـ ں ں ـ   ـ ـ ـ ه

مفتعـــلن   مفتعـــلن   مفعولان

والملاحظ هنا ان العروضيين يجعلون هذا المشطور من مشطور السريـــع ، على أساس التزامهم بالدوائر الخليلية وان السريع فيهـا (مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ) فيدخل تفعيلته الاخيرة تغيير سموه (الوقف) فتصبح (مفعولاتْ) وجعلوا لمشطور السريع نوعين :

١ ــ عروضه موقوفة مثل : (ومنزل مستوحش رثُّ الحالْ) وهو الذي قدمناه .

٢ ــ عروضه مكسوفة ــ والكسف حذف التاء المتحركة من الوتد المفروق (لاتُ) فتصبح التفعيلة (مفعولا) وتقلب الى (مفعولن) ومثلوا له بقول الشاعر :

يا صاحبي رحلي أقـــلاَّ عذلي

لا تعذ لاني انني في شغـــل

وهذا لا يختلف عن مشطور الرجز المقطوع أصلا ــ وقد مرت

---

(١) مشيا : شيء منه ناقة وشيء انسان ، وهو تعريض بان فزارة تطرق الابل .

منه قطعة لبشار ــ فان تقطيعه :

لا تعذ لا　　ني انني　　في شغلي

ــ ــ ں ــ　　ــ ــ ں ــ　　ــ ــ ــ

مستفعلن　　مستفعلن　　مفعولن

٥ ــ (الرجز المنهوك) : وهو ما حذف منه اربع تفعيلات وبقي على تفعيلتين (مستفعلن مستفعلن) وهو نوعان أيضا :

(آ) المنهوك المذيل : ووزنه (مستفعلن مفعولان) ــ وهو قليل جدا ــ لا توجد منه الا شواهد ــ بعينها تذكر عادة في منهوك المنسرح ــ مثل ما ينسب الى الشاعر من قوله :

علقم انى مقتولْ

وان لحمي مأكول

او مثل قول هند وصويحباتها يوم (احد) :

ويهاً بني عبد الدارْ

ويهاً حماة الادبار

ضرباً بكل بتارْ

وتقطيعه :

ويهن بني　　عبدد دار

ــ ــ ں ــ　　ــ ــ ــ ٠

مستفعلن　　مفعو لان

(ب) (المنهوك الصحيح) : ووزنه (مستفعلن مستفعلن) ويدخل زحاف الخبن والطي على التفعيلتين معاً ٠

ومثاله قول شوقي فى مسرحية (مجنون ليلى) :

هذا الاصيل كالذهبْ

يسيل بالمرعى عجبْ

على الوهاد والكثب

الرقص يبعث الطرب

هلمّ يا جنّ العرب

هلمّ رقصة اللهب

اذا مشى على الحطب

وتقطيعه :

هاذ لا صي	ل كذهب	يسيل بـل	مرعى عجب
ــ ــ ں ــ	ں ــ ں ــ	ں ــ ں ــ	ــ ــ ں ــ
مستفعلن	مفاعلن	مفاعلن	مستفعلن

خلاصة بحر الرجز :

الرجز يأتي تاماً ومجزوءاً ومشطورا ومنهوكا ، كما يأتي (مصرعا) على ما مرّ في تعريف المصرّع ويغلب عليه دخول التغييرات التالية :

١ ــ زحاف الخبن : ــ وهو حذف الثاني الساكن ــ فتصير تفعيلته : مفاعلن •

٢ ــ زحاف الطي : ــ وهو حذف الرابع الساكن ــ فتصير تفعيلته : مفتعلن •

ويندر فيه جداً ــ وهو معيب أيضا ــ اجتماع الخبن والطي في زحاف مزدوج يسمى (الخبل) فتصير التفعيلة (مُتَعِلُن) •

٣ ــ علة (القطع) : وقد مر دخولها في الكامل وهي ــ حذف

ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله ـ فتصير تفعيلته (مفعولن) .
وقد يدخلها مع القطع زحاف الخبن فتصير (فعولن) .
٤ ـ علة (التذييل) : وهي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة ـ
ولا تدخل هنا الا على الضرب المقطوع .

تمرينات على الرجز

قطع الابيات التالية وبين نوعها وما دخل عليها من زحاف او علة :

١ ـ قال بدوي الجبل :

نائية القطوف . . كلُ نجمةٍ　　من شفتي دانيــة القطوفِ
زارت طيوف منكِ ثم لم تعد　　اليك .. جفني شرك الطيوف
حسنك لم يألف ــ ولا ألومه ــ　　تكبر الحسن على المألوف
اذكي بقلبي ــ ان خبالهيه ــ　　جمر الغضا او دمعة اللهيف
هل يسمح الضحى ببعض ظله　　قد طال في هجيره وقوفي ؟ !

٢ ـ وقال الجواهري :

لي طفلتان اقنص (الخيالا)　　عبريهما والعطر والظلالا
اسوء حالاً كي يسرا حالاً

٣ ـ وقال آخر :

(حسون) يا ناري التي　　بالأمس اذكت كبدي
شبَّ على حريقها　　فودي وشاب اسودي
واشتعلت حتى الاماني الهاجعات في غدي
حتى اذا لم يبق لي　　غير حطام الموقد
طلعت لي بين الرماد　　جمرة لم تخمد
أنبلُ ما في طبعها　　ان اللظى غضٌ ندي

٤ ـ وقال محمود غنيم في يوم مطير :

امطـاره قـد شوهتِ آذاره   وريحه قـد صوَّحت ازهاره
فقلت : هل ضلَّ صباح اليوم   أم اغرقت شمس الضحى في النوم
ويحكِ ياأيتها الشمس اطلعي   ياارض غيضي يا سمـاء اقلعي

٥ ـ وقال الحوماني :

أبا جواد يا كثير الاخوانْ
يا واسم الفضل باسمي ميزان
توجت في (السوق) شيوخ البلدان
عمائم احتلت قلوب التيجان

٦ ـ وقال احمد شوقي في نشيد الجن من مسرحية مجنون ليلى :

نحن بنو جهنمـــا
نغلي كمـا تغلي دما
نثور في الارض كمـا
ثار أبونا في السمـــا

٧ ـ وقال نزار قباني :

حدودنا با ليـاسمين   و النـــدى محصنةْ
ووردنـا مفتـــح   كالحلم الملونـــة
وعنـدنا الصخور تهـوى   والدوالي مد منـــة
وان غضبنـــا نزرع الشمس سيوفاً مؤمنـــة

بحر الرمل

واصل الرمل هو هذه الاجزاء الستة :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وهو يستعمل تاماً ومجزوءاً ، فاذا كان تاما كانت (عروضه) دائما (فاعلن) أي تدخل عليها علة تسمى (الحذف) ــ وهي حذف السبب الاخير من التفعيلة ــ فتصبح (فاعلا) وتحول الى (فاعلن) .

اما (الضرب) فيختلف باختلاف أنواعه ، وغالباً ما يدخله في كل اجزائه زحاف (الخبن) فتصبح (فاعلاتن) (فعلاتن) و (فاعلن) (فعلن) .

وأنواعه من التام هي :

١ ــ (الرمل الصحيح) : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربها صحيحا (فاعلاتن) ، ومثالها قول مهيار الديلمي :

حملوا ريح الصبا نشركم قبل ان تحمل شيحاً وثماما

وابعثوالي في الكرى طيفكم ان اذنتم لعيوني ان تناما

وتقطيعه :

وبعثو لي فلكر اطي فكمو

ــ ں ــ ــ ــ ں ــ ــ ںںــ

فاعــلاتن فاعــلاتن فعِــلن

ان اذنتم لعيوني ان تناما

ـ ں ـ ـ ں ں ـ ـ ـ ں ـ ـ

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

والملاحظ : ان زحاف الخبن قد دخل على العروض ، كما دخل على الحشو في التفعيلة الخامسة .

٢ ـ (الرمل المقصور) : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) ، وضربها مقصوراً (فاعلانْ) ، والقصر : ـ حذف ساكن السبب واسكان متحركه ـ ومثاله قول عدي بن زيد عن لسان شجرتين :

رب ركبٍ قد أناخوا حولنا يمزجون الخمر بالماء الزلالْ

ثم أمسوا ..عصف الدهر بهم وكذاك الدهر حالاً بعد حالْ

وتقطيعه :

ربب ركبن قد اناخو حولنا

ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ـ ـ ں ـ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

يمزجو نل خمربلما ءززلال

ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ٥

فاعلاتن فاعلاتن فاعلانْ

والملاحظ : انك اذا قرأت القافية محركةً ـ كما تروى أيضاً ـ كان من النوع الاول .

٣ ـ (الرمل المحذوف) : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربها كذلك ، ومن امثلته قول ابن الوردي :

لا تقـل اصلي وفصلي أبداً   انما اصل الفتى ما قـد حصلْ
يخرج الوردُ من الشوك ٠٠وما   ينبت النرجس الاّ من بصلْ

وتقطيعه :

لا تقل اصـ   لي وفصلي   ابدن
ــ ں ــ ــ   ــ ں ــ ــ   ں ں ــ
فاعـلاتن   فاعـــلاتن   فعـلن

انما اص   للفتى ما   قد حصل
ــ ں ــ ــ   ــ ں ــ ــ   ــ ں ــ
فاعـلاتن   فاعـلاتن   فاعـلن

اما المجزوء فانواعه :

٤ ـ (مجزوء الرمل الصحيح) : وهو ما كانت عروضه صحيحة كضربه كقول أبي نؤاس :

غرد الديـك الصدوح   فاسقني طاب الصبوحْ
واسقنى حتى ترانـي   حسناً عنـدي القبيـح
واسقنى حتـى ترانـي   جسدا ما فيـه روح

وتقطيعه :

وسقنى حتـ   تى تراني   حسنن عن   دلقبيحو
ــ ں ــ ــ   ــ ں ــ ــ   ــ ــ ں ں   ــ ں ــ ــ
فاعـلاتن   فاعـلاتن   فعـلاتن   فاعـلاتن

٥ـ (الرمل المذيل) : ـ وهو قليل جدا ـ والتذييل زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة ، فتصبح تفعيلته الاخيرة (فاعلاتان) ومن أمثلته:

شادن ما تقـدر العـين   تـراه من تـلاليـــه°
لان حتى لو مشى الذر   عليــه كـاد يدميــه°

وتقطيعه :

لان حتتا	لو مشذ ذر	ر عليهي	كاد يدميه°
ـ ں ـ ـ	ـ ں ـ ـ	ں ں ـ ـ	ـ ں ـ ـ •
فاعـــلاتن	فاعـلاتن	فعـلاتن	فاعـلاتان

والملاحظ : ان الجزء الثالث (رعليهي) اما ان تشبع فيه حركة الهاء ـ على خلاف القاعدة فيها ـ فتكون تفعيلتها (فعلاتن) ، واما ان نكف التفعيلة فتصبح (فعِلاتُ) ـ والكف : هو حذف السابع الساكن ـ .

٦ ـ (مجزوء الرمل المقصور) : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربه مقصوراً ـ وقد مر معنى القصر ـ ومن أمثلته :

اشرق البـدر علينـــا   من ثنيـــات الوداع°
وجب الشكر علينـــا   ما دعا للــــه داع

وتقطيعه :

اشر قلبـد	ر علينـا	من ثنيـا	تل وداع°
ـ ں ـ ـ	ں ں ـ ـ	ـ ں ـ ـ	ـ ں ـ •
فاعـــلاتن	فعـــلاتن	فاعـلاتن	فاعـلانْ

٧ ـ (مجزوء الرمل المحذوف) : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربها كذلك وقد اعتبره بعض العروضيين من مشطور المديد ، وهو خطأ ، لانهم بنوا ذلك على ان اصل المديد هو ما يحصل في الدائرة (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) وهو مجرد فرض كما قدمنا .

ومن أمثلته :

طـاف يبغـي نجـوة   من هـلاك فهلـك

وتقطيعه :

طـا فيبغي	نجوتـن	من هلاكن	فهلكْ
ـ ں ـ ـ	ـ ں ـ	ـ ں ـ ـ	ں ں ـ
فاعـلاتن	فاعـلن	فاعـلاتن	فعـلن

خلاصة الرمل :

يستعمل تاماً ومجزوءاً ، ويجوز فيه التصريع

ويدخله من التغييرات :

١ ـ زحافه (الخبن) في جميع اجزاء البيت .

٢ ـ زحاف (الكف) وهو حذف السابع الساكن اذا كان ثاني سبب ، ودخوله نادر جداً على الرمل .

٣ ـ علة (الحذف) وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

٤ ـ علة (القصر) وهي حذف ساكن السبب الخفيف واسكان متحركه

٥ ـ علة (التذييل) وهي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة .

تمرينات الرمل

قطع من الابيات التالية واعرف نوعها وما فيه من علة او زحاف :

١ ـ قال الشبيبي :

فتنة الناس وفينا الفتنا ـ باطل الحمد ومكذوب الثنا
رب جهم حولاه قمراً وقبيح صيراه حسنا
كلنا يطلب ماليس له كلنا يطلب ذا حتى أنا
ربما تعجبنا مخضرة اربع بالامس كانت دمنا
حكم الناس على الناس بما سمعوا عنهم وغضوا الاعينا
فاستحالت وانا من بعضهم اذني عينا وعيني أذنا

٢ ـ وقال الجواهري :

يا شباب اليوم هذا وطن كله فضل والطاف ومنن
ليس تدري من خفايا سحره غير اطياف واحلام تظن
عجب هذا الثرى تألفه والى اتفه ما فيه تحن
كل ما عندك منه انه كوكب يبزغ او ليل يجن
مدرج في الحل تستذري به وضريح عند ما ترحل عفن

٣ ـ وقال مهيار الديلمي :

سرها ما علمت من خلقي فارادت علمها ما حسبي

لا تخالي نسباً يخفضني انا من يرضيك عند النسب
قومي استولوا على الدهر فتى ومشوا فوق رؤوس الحقب
عمموا بالشمس هاماتهم وبنوا ابياتهم بالشهب

٤ ـ **وقال علي محمود طه :**

يا ضفاف النيل بالله ويا خضر الروابي
هل رأيتن على النهر فتىً غضّ الاهاب
اسمر الجبهة كالخمرة في النور المذاب
سابحاً في زورق من صنع احلام الشباب

٥ ـ **والسيد حسين بحر العلوم :**

كم بنينا هرماً من (هيئة) لم نجد من(أمنها) رأياً مصانا
وعدت بالنذر الهوج وما مطرت الا سراباً ودخانا
فاجتنيناها حبالى . . ولدت عجِّف المعنى، والفاظاً سمانا

٦ ـ **وقال عبد المحسن الصوري :**

بالذي ألهم تعذيبي ثناياك العذابا
والذي ألبس خديك من الورد نقابا
والذي صيَّر حظي منك صداً واجتنابا
ما الذي قالته عيناك لقلبي فاجابا

بحر المتقارب

اجزاء المتقارب ثمانية هي :

فعولن فعولن فعولـن فعولن   فعولـن فعولن فعولن فعولن

ويجوز ان يدخلها زحاف يسمى (القبض) وهو حذف الخامس الساكن فتكون تفعيلته (فعولُ) ويستعمل تاماً ومجزوءاً ، وقد ذكر العروضيون له من التام أربعة أنواع ومن المجزوء نوعين ، ولكني رأيت في بعض هذه الانواع ـ على ندرتها ـ نشازاً ، فاستغنيت عنها ، ولذلك فسوف اذكر منه ثلاثة أنواع تامة فقط مع ملاحظة ان العروض في هذه الانواع لا تثبت على حال فقد تكون صحيحة (فعولن) وقد تتغير ـ بالقبض او بالحذف ـ وانما تختلف أنواعه الثلاثة بالضرب فقط :

١ ـ (المتقارب الصحيح) وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربه صحيحاً ومن أمثلته قول مهيار :

نديمي ومالناس الا السكارى   ادرها ودعني غـدا والخمارا

من العجز ترك الفتى عاجـلاً   يسر لأمـر يخاف انتظـارا

وتقطيعه :

نديمي   ومننا   س اللل   سكارى

ں ـــ ـــ   ں ـــ ـــ   ں ـــ ـــ   ں ـــ ـــ

فعولن   فعولن   فعولـن   فعولن

ادرهـ ا   ودعني   غدن ول   خمارا

ں ــ ــ ں ــ ــ ں ــ ــ ں ــ ــ

فعولن   فعولـــن   فعولن   فعولن

والملاحظ انـك اذا قطعت صدر البيت الثاني وجدت عروضه (فعو) أي دخلها (الحذف) وهذا مطرد في أبيات المتقارب .

٢ ـ (المتقارب المقصور) وهو ما كان ضربه مقصوراً (فعولْ) ـ والقصر حـذف ساكن السبب واسكان متحركه ـ ومن أمثلتـه قول المتنبي :

سنون تعـــاد ودهر يعيـــدْ   لعمرك ما في الليالي جديـــدْ
اضـــ اء لآدم هـــذا الهلال   فكيف تقول : الهلال الوليدْ

وتقطيعه :

سنو نن   تعاد   ودهرن   يعيـــدْ

ں ــ ــ ں ــ ں ں ــ ــ ں ــ •

فعولن   فعولُ   فعولن   فعولْ

لعمر   كما فل   ليالي   جديدْ

ں ــ ں ں ــ ــ ں ــ ــ ں ــ •

فعولُ   فعولن   فعولن   فعولْ

٣ ـ (المتقارب المحذوف) وهو ما كان ضربه محذوفا (فعو)

وتحول الى (فعلْ) ساكنة اللام ومن أمثلته قول الجواهري :

أخي جعفرا يارواء الربيـــع الى عفــن بارد يســـــلم

ويا قبساً من لهيـــب الحياة خبا حـــين شب له مضرم

وتقطيعه :

أخي جع فرن يا روائر ربيع

ں — — ں — — ں — — ں — ں

فعولن فعولـــن فعولن فعولْ

الى ع فنن با ردن يس لمـــو

ں — ں ں — — ں — — ں —

فعولْ فعولن فعولن فعو

خلاصة المتقارب :

١ ــ يجوز ان يدخل زحاف (القبض) ــ حذف ساكن السبب ــ كل اجزاء الحشو والعروض ٠

٢ ــ علة (الحذف) وهي حذف السبب بكامله تدخــل على المتقارب في عروضه وضربه ،ولكنها في العروض غير لازمة وفي الضرب لازمة وهذا من شذوذ القاعدة ٠

٣ ــ يدخل على المتقارب أحياناً علة اخرى (الخرم) وهي اسقاط

اول الوتد ولاتلزم أيضا فتكون التفعيلة (عولن) واحيانا يدخلها معها (القبض) فتصبح (عولُ) ومثالها قول أمية بن عائد الهذلي :

ألا يالقوم لِطَيْفِ الخيالِ أرّق من نازحٍ ذي دلال

ولا يتم الجزء الا ان يقول (وأرّق) :

ومثله قول الجواهري :

أخي جعفراً ان رجع السنين بعدك عندي صدى مبهم

تمرينات المتقارب

قطع هذه الأبيات واذكر ما فيها من زحاف او علة

قال شوقي :

اعينيَّ هـذا مكان البكـاء ... وهـذا مسيلك يا ادمـعُ
هنا فم ليلى الزكي الضحوك ... يـكاد وراء البلى يلمـع
هنـا من شبابي كتـاب طواه ... وليس بناشره البلقـع

وقال محمد الهجري :

اعينيَّ جفلـكنَّ السنا ... فمن علم الفجر اني هنـا ؟
واي مهبٍّ اعـاد الرماد ... على خاطري لهـباً ارعنـا
تيقظت..لا ، لم اكن في القبور.. حروفك هذي ..وهذا أنا
والحانك العطرات الخفاف ... طيور ترفرف في بيتنـا
صبـايا تراكض في مقلتي ... سراعاً فتتقلهـن المنـى

وقال آخر :

احن لطفـل كفرخ القطـا ... صغيرٍ تخلف قلبي لديـه
نأت عنه داري فيا وحشتا ... لذاك الشخيص وذاك الوجيه
تشـوقني وتشوقتـه ... فيبكي عليَّ وابكي عليـه
وقد تعب الشوق ما بيننـا ... فمنه اليَّ .. ومني اليـه

وقال الشرفي :

أقول ــ وقد سألتني الرفاق   أأنت على وضعنا خارج ؟ ــ :

ابى الثمر الفج عن جذعه   فصالاً ، وينفصل الناضج

وقالت نازك الملائكة :

وكانت لنا قطرات الندى   ومنزلق الضوء كل صباح

وكان النسيم شفاهاً تمر   تقبل ما جرحته الرياح

وكنا نحب الشذى والنخيل   وآفاقنا والسهول الفساح

وان جرحتنا اكف الرياح   سكبنا الرضا في شفاه الجراح

تعقيب :

يوجد للمتقارب مجزوء نادر الورود في الشعر العربي ، وقد نظم عليه ابن عبد ربه في معرض ذكره للمتقارب ، ليكون شاهدا له ، وهو قوله :

أأحرم منك الرضا   وتذكر ما قد مضى

وتعرض عن هائم   أبى عنك ان يعرضا

الى آخر الابيات ..

وهي بعروض محذوفة (فعو) وضرب مثلها ، وتقطيعها :

أأحر	ممنكر	رضا	وتذك	رما قد	مضى
ٮ ــ ٮ	ٮ ــ ــ	ٮ ــ	ٮ ــ ٮ	ٮ ــ ــ	ٮ ــ
فعولُ	فعولن	فعو	فعولُ	فعولن	فعو

ووجدت في شعر بعض المعاصرين أمثلة من هذا المجزوء . من

ذلك قول نزار قباني في قصيدة (رحلة في العيون الزرق) الا انه استعمل في ضربها (فعولْ) بدلا من (فعو) :

اسرح بتلك العيونْ	على سفن من ظنونْ
أنا فاتح الصحو فاتح	هذا النقاء الحنون
اشق صباحا ، اشق ضميرا	من الياسمين
وتعلم عيناكِ اني	اجدف عبر القرون
أنا اول المبحرين	على أزل من لحون
حبالي هناك . . فكيف تقولين : هذي جفون	

تدريب على ضبط الوزن

في التمارين التالية ، تجد اسطرا منثورة كانت بالأصل أبياتا من قصائد مرت عليك ابحرها وستجد امام كل قطعة بيتاً يدلك على وزنها وقافيتها ، والمطلوب اعادة الأسطر المنثورة الى أبيات منظومة كما كانت سابقاً .

١ ــ من قصيدة ايليا ابي ماضي في الكامل المجزوء مطلعها :

وطن النجوم أنا هنا حدّق . . اتذكر من أنا ؟

أعد الاسطر المنثورة الى وضعها المنظوم :

(في ، مدنـدنا ، جـذلان ، كالنسيم ، يمرح ، حقولكَ)

(لا ، ولا ، يحسّ ، يتسلق ، ونى ، ضجراً ، الاشجارَ)

(و ، أو ، يبريها ، بالاغصان ، قنـا ، يعود ، سيوفاً)

٢ ــ انظم الابيات المنثورة من قصيدة لعبد الرزاق محيي الدين ف (الرمل) مطلعها :

يا حديث النفس في خلوتها وسميري في ليـالي السمر

(به، لمْ ، لمْ ، مِن ، انّ ، عمري ،يوما ، أحسَبْهُ أشاهِدْكَ أكن) .

(فيه ، به ، لمْ ، غالطَتْ ، وطريقا ، رجلايَ ، أصادِفْكَ ، بصري) .

٣ ــ قال محمود غنيم من قصيدة رجزية مطلعها :

هنـا الغرامُ والولَهْ يا منظراً ما أجمـلهْ

أعد أبياته المنثورة الى وضعها المنظوم :

(أتلـك ، فتنة ، أم ، خطَرتْ ، اتى ، منتقلهْ)

(جمرةً ، كـأنَّ ، أخمصيها ، مشتعـله ، تحتَ)

(ما ، ساعةً ، عبءٌ ، أضَلُّ ، التقى ، دعني ، أثقله)

٤ ــ أعد ابيات أبي القاسم الشابي التالية الى وضعها الاصلي وهي من المتقارب ومطلعها :

اذا الشعب يوماً أراد الحياة   فلابدَّ ان يستجيب القدرْ

(و ، و ، لا ، لا ، بدّ ، بدّ ، أنْ ، أنْ ، ينكسرْ ، ينجلي ، للقيد ، لليل) .

(فلا ، و ، مَيْتَ ، الا ، مَيْتَ ، يحضن ، يلثم ، الزَهَرْ ، الطيور ، النحلُ ، الافقُ) .

تمارين على الاوزان السابقة

حاول ان تعرف من أي الابحر هذه الابيات :

١ ـ بغداد ما حمل السرى	مني سوى شبحٍ مريبِ
جفلت لـه الصحراء والتفت الكثيبُ الى الكثيب	
وتنصتتْ زمر الجنادب	من فوهـات الثقـوب
٢ ـ افضى الى ختمِ الزمان ففضّه	وحبا الى التاريخ في محرابهِ
وطوى القرونَ القهقرى حتى أتى	فرعون بين طعامه وشرابهِ
٣ ـ كم كحلنا مقلة الفجر بما	صغت في فجر السنا من مرود
قـدم تجرح احشاء الثرى	وفم يلثم خد الفرقـدِ
٤ ـ هشَّ لما طفّلته أُمّهُ	ودنا من وجهها بالراحتينْ
حار ما بينهمـا شوقهمـا	قبلة تجزيه عنها قبلتين
٥ ـ يا حبيبي انـا ما زلت	وراء القيـد أضرى
اتلوى لـك كي انفج	في النيران عطـرا
ساعدي ما عاد للدفء	وثغري صار مرّا
٦ ـ وأطيب ساعِ الحياة لديا	عشية اخلو الى ولديا
متى ألج الباب يهتف باسمي	الفطيم ، ويحبو الرضيع اليّا
٧ ـ تنهض بي وترتمي	مطرقـة من الـدم

---

(١) بشارة الخوري (٢) احمد شوقي

(٣) عمر ابو ريشة (٤) خليل مردم

(٥) جميل حيدر (٦) محمود غنيم

(٧) ادونيس

كأنمـــــا طينهـا يحبسني في قمقـــم

٨ ـ يوم طوى عمري ببهجته حتى زهـــت ايامي َ الأو َل ُ

ووهبتــه عيني فمـا برحت لــلآن بالانوار تكتحــــل

* * *

---

(٨) صالح الظالمي

٥ ـ الوافر

وزن الوافر هو :

مفاعَلَتُن مفاعلَتُن فعولـن

ں ـ ں ں ـ ں ـ ں ں ـ ں ـ ـ

مفـاعَلَتُن مفاعَلَتُن فعولـن

ں ـ ں ں ـ ں ـ ں ں ـ ں ـ ـ

وقد يأتي تاما على الشكل السابق ، ومجزوءاً بحذف (فعولن) من الصدر والعجز ، والعروضيون يقولون ان اصل الوافر (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) في الصدر والعجز ، وهو وهم" تفرضه الدائرة [1] فلم يرد عن العرب بيت واحد على هذا الشكل .

ويدخله من الزحاف (العصب) وهو اسكان الخامس اللام من مفاعلتن فنحو لها الى (مفاعيلن) .

وانواعه هي :

١ ـ (الوافر التام) وهو ما كانت عروضه (فعولن) صحيحة

---

(١) اضطر العروضيون ـ حين ادخلوا الوافر مع الكامل في دائرة سموها (المؤتلف) فخرج بهذه التشكيلة التي لم ينظم عليها احد من العرب ـ الى ان يستحدثوا علة جديدة سموها (القطف) وهي مؤلفة من علة الحذف ـ اسقاط السبب الخفيف ـ وزحاف العصب ـ اسكان اللام ـ فصارت تفعيلته الثالثة (مفاعلْ) وهي تقابل (فعولن) . ولذلك قالوا ان النوع التام من الوافر عروضه (مقطوفة) وضربها مثلها . ولم يكونوا بحاجة الى هذا التكلف وزيادة العلل .

وضربها مثلها ومن امثاته قول الفرزدق :

ندمت ندامة الكسعي لما	غدت مني مطلقة (نوار)
وكانت جنتي فخرجت منها	كآدم حين لج به الفرار
وكنت كفاقىء عينيه عمداً	فاصبح لا يضيء له النهار

وتقطيعه :

ندمت نـدا	متـل كسعي	يلمما
ں ــ ں ں ــ	ں ــ ــ ــ	ں ــ ــ
مفاعلتن	مفاعيلن	فعولن

غـدت منني	مطللقتن	نوارو
ں ــ ــ ــ	ں ــ ں ں ــ	ں ــ ــ
مفاعيلن	مفاعلتن	فعولن

٢ ــ (الوافر المجزوء) وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربها مثلها . ومن أمثلته قول الشيخ محمد رضا الشبيبي :

شباب طائش نزق	وشيب ما بهم رمق
وشعب طالب ثقة	فد لوه بمن يثق
ففي آرائنا شيَع	وفي احزابنا فرق

وتقطيعه :

شبابن طا	ئشن نزقو	وشيبن ما	بهم رمقو
ں ــ ــ ــ	ں ــ ں ں ــ	ں ــ ــ ــ	ں ــ ں ں ــ
مفاعيلن	مفاعلتن	مفاعيلن	مفاعلتن

والملاحظ هنا ان (العصب) قد يدخل كل الاجزاء عدا الضرب كقول أبي دهبل الجمحي :

ألا هــل هاجــك الاظعان   اذ جــاوزن مطّلحـــــا

وتقطيعه :

ألا هــل ها	جــكل اظعــا	ن اذ جاوز	ن مططلحـــا
ں ـــ ـــ ـــ	ں ـــ ـــ ـــ	ں ـــ ـــ ـــ	ں ـــ ں ں ـــ
مفاعيـــلن	مفاعيـــلن	مفاعيلـــن	مفاعلتـــن

٣ ـ (الوافر الهزجي) [1] وهو مجزوء الوافر الذي يكون ضربه معصوبا دائما ، ومن أمثلته قول شاعر الاغاني وقد تقدم في التمهيد :

لمن نار باعــلى الخيف   دون البئــر ما تخبــو
اذا ما أخمـــدت ألقي   عليهـــا المندل الرطب
أرِقتُ لذكر موقعهـــا   فحنَّ لذكرهـــا القلب

وتقطيعه :

أرقت لــذكــ	ر موقعهــا	فحنن لذكــ	ر هــل قلبو
ں ـــ ں ں ـــ	، ـــ ں ں ـــ	ں ـــ ں ں ـــ	ں ـــ ـــ ـــ
مفاعلتـــن	مفاعلتـــن	مفاعلتـــن	مفاعيلـــن

والملاحظ انالبيتين السابقين قددخل كلَّ اجزائهما زحافه العصب، وقد يدخل أحيانا مع العصب زحاف آخر يسمى (الكف) ـ وهو حذف السابع الساكن ـ وذلك كقول بشار :

---

(١) هذه التسمية مني، لاني افضل الغاء بحر الهزج والحاقه بالوافر وسابرر ذلك فى نهاية الكلام عن الوافر .

ربابــة ربــة البيتِ تمجُّ الخــلَّ بالزيتِ
لهــا عشــرُ دجاجات وديــك حسن الصوت

فلو قطعنا البيت الثاني لكان على الوجه التالي :

لهــا عشر	دجاجاتن	وديكن حَـ	سنصصوتي
ٮ ـــ ـــ ٮ	ٮ ـــ ـــ ـــ	ٮ ـــ ـــ ٮ	ٮ ـــ ـــ ـــ
مفاعيــــلُ	مفاعيــلن	مفاعيــــلُ	مفاعيــلن

خلاصة الوافر :

أنواع الوافر ثلاثة : تام ، ومجزوء صحيح الضرب ، وآخر معصوب الضرب وقد سميناه الهزجي ويدخله من الزحافات ما يلي :

١ ــ زحاف العصب وهو ــ اسكان الخامس المتحرك ــ فتقلب التفعيلة الى مفاعيلن •

٢ ــ زحاف الكف وهو ــ حذف السابع الساكن ــ فتكون تفعيلته (مفاعَلَتُ) واذا دخل معه العصب صارت (مفاعيلُ) •

الهزج وافر مجزوء

كثير من القصائد الهزجية في الشعر العربي ، قديما وحديثا ، توجد فيها تفعيلات وافرية ، وقد مر قول شاعر الاغاني (لمن نار باعلى الخيف) ورأيتم البيت الثالث لا يقطع على الوافر . كذلك ورد في الاغاني ١٤٩ / ٢ قصيدة هزجية لعروة بن اذينة جاء فيها :

الى مثل مهاة الرمل　　تكسو المجلس الزينا
الى خود منعمة　　حففن بها وفدينا

وانت تجد في البيت الثاني (منعمة) و (حففن بها) وهما وافريتان.

وجاء في الاغاني أيضا من غناء طويس ــ ٣٢٩ / ٢ ــ قوله :

افق يا قلب عن جمْل　　وجمْل" قطعت حبلي
وكيف يفيق محزون　　بجمل هائم العقل

والتفعيلة الاولى من البيت الثاني وافرية .

وكثر مثل ذلك في الشعر المعاصر فقد جاء لعلي الشرقي من قصيدة هزجية مثل قوله :

لطلاب الفواكه عفت　　فاكهتي وا طباقي
ويوشك ان يطيح الرأس من طيلة اطراقي

كما ورد للجواهري من قصيدة مطلعها (خبت للشعر انفاس) قوله فيها :

فقل هل غير ما حجر　　لثالثهم ام الماس

وقوله :

وأبلت فرط ما شدت　　منازعهن اقواس

ولبشارة الخوري من قصيدة هزجية قوله :

يقود الى جفون المجـد　　ابطـالاً مجانينـــا

ولعمر ابو ريشة قوله من هزجية :

فمـا برزت لنـــا الا　　وضحكتهـــا واصداها

توزعهـــا هنـا وهنا　　وتغمرنا بعدواهـــا

ولسليمان العيسى من قصيدة (رفيق الكاس والنخب) قوله :

وقلبـك في ضلالتـه　　ألـــم يبـرح اخا قلبي

وغير هؤلاء من شعرائنا المعاصرين ، بل قد تعدى ذلك الى شعراء التفعيلة الواحدة في قصائدهم الهزجية مما يسمى (بالشعر الحر) فجاء لنزار قباني قوله من قصيدة (خمس رسائل الى امي) :

صباح الخير يا حلوة

صباح الخير يا قديستي الحلوة

مضى عامان يا أمي

على الولد الذي ابحرْ

برحلته الخرافية

والشطر الرابع والخامس لا يقطعان الا على تفعيلة الوافر .

وجاء لنازك الملائكة قولها في موشحة من ديوان قرارة الموجة :

وابغضتـك لـم يبـق　　سوى مقتي اناجيـهِ

واسقيه دماءً غـــدي　　واغرق حاضـري فيـه

ووجود هذه الظاهرة عند شعرائنا القدماء والمحدثين ، لا يمكن ان تفسرها بضعف الحس الموسيقي عند هؤلاء ، خاصة وان القارىء لايشعر عند سماعه هذه النماذج بأي نشاز يذكر .

كذلك فانها لا يمكن ان تفسر بوجود (زحاف) ، لان الزحاف ، دائما ، نقص في التفعيلة وهذه الظاهرة زيادة حركة في تفعيلة الهزج ، ولا يمكن ان تفسر بانها (علة) لانها ليست بلازمة ، ولان العلة لاتدخل في الحشو .

فلم يبق الا ان نأخذ بما قاله القدماء من ان القصيدة تعتبر من الوافر اذا وجد فيها بيت تفعيلته (مفاعلتن) وان كانت كل التفعيلات الاخرى (مفاعيلن) . وهو رأي مقبول الا انه بحاجة الى ان نزيد فيه ان لا فرق في الواقع بين الهزج ومجزوء الوافر ، وانهما وزن واحد لا وزنان .

يؤيد ذلك :

١ ـ انهم يجعلون أحد ضروب الوافر المجزوء معصوبا ، ويجيزون معه عصب العروض والحشو ، وليس الهزج غير ذلك ، ومجرد وجود تفعيلة على زنة (مفاعلتن) في قصيدة كاملة كلها على (مفاعيلن) لا يسوغ لنا ـ من ناحية الحس الموسيقي ـ اعتبارهما وزنين .

٢ ـ انهم أجازوا في كل تفعيلات الوافر ـ حتى التام منه ـ ان تكون معصوبة كقول عنترة :

وسيفي كان في الهيجا طبيبا   يداوي رأس من يشكو الصداعا

فاذا ضممنا الى ذلك انهم يذكرون للهزج ضربا كضرب الوافر التام (فعولن) مثل قولهم [1] :

وما ظهري لباغي الضيم   بالظهر الذلول

تأكد لنا ان الهزج ـ بنوعيه ـ هو مجزوء هذا الوافر ، الا ان

---

(1) حذفنا هذا النوع لندرته وثقله .

الجزء وقع في حشوه لا في ضربه فلو انك رفعت عروض بيت عنترة ، وجزءاً من حشوه لكان على الشكل الآتي :

وسيفي كـان في الهيجا ـبس َ من يشكو الصداعا

وهو من النوع الثاني للهزج المحذوف .

من أجل ذلك رأيت ان آخذ بالرأي القائل بدمج الهزج مع الوافر .



من أمثلة الوافر

قال المجنون :

كأن القلب ليلة قيل يغدى — بليلى العامرية او يـراح
قطاة غرها شرك فراحت — تجاذبه وقد علق الجناح

وقال الطغرائي :

وليل في جوانبه فضول — من الاظلام أسود غيهباني
كـأن نجومه دمع حبيس — ترقرق بين أجفان الغواني

وقال الشاعر القروي :

إلهي ردَّ مالك من أيادٍ — على وطني •• ورد له (الإيادا)
خلعتَ على رباه الحسنَ فذا — والبستَ القطين به الحدادا
وما شرف الجبال لساكنيها — وشم ابائهم خسفتْ وهادا
شبولَ (الارز) بات الحلم عجزا — وبعض العجز موت ان تمادى
فكونوا النار تحرق •• او قذىً في
عيون البطل ، ان كنتم رمادا

وقال شوقي :

أبا المهدي عوفيتَ — ويا بورك في عمْرك
أراني شعرك الويلَ — وما اروي سوى شعرك
كما لذَّ ــ على الكره ــ — كـلام الله للمشرك

وقال نزار قباني :

وصاحبتي اذا ضحكت يسيل الليل موسيقى
تطوقني بساقية من (النَهَوَنْد) تطويقا
فأشرب من قرار (الرصْد) ابريقا فابريقا

وقال جميل حيدر :

رفيف الاحرف البيضاء انفاس من الوقد
وزحف الانمل الشرهاء تجديف بلا قصد
فكم اوغل باللمس ذراع مرح المد
وكم طوّف في عنق وكم سبح في نهد
تغيب العين بالعين ويفنى الخد بالخد

❋ ❋ ❋

٦ ـ السريع

اجزاء السريع ستة هي :

مستفعلن مستفعلن فاعـلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن [١]

هذا هو الاصل فيه وقد يدخله (التذييل) فتصبح تفعيلته الاخيرة (فاعلان) . كما يدخله (الخبن) فتصبح (فعِلن) ، او (القطع) فتصبح (فعْلن) [١] وهذه مصطلحات مرت عليك معرفتها .

ويجوز في حشوه ما يجوز في الرجز من دخول الخبن والطي ، وله أنواع منها :

١ ـ السريع الصحيح ـ وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلن)

---

(١) يزعم العروضيون ان السريع من دائرة (المشتبه) ولذلك فان اصله عندهم (مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ) ولاجل انسجام هذا الاصل مع ما وجد من اشكال السريع ذكروا اولاً : ان (مفعولاتُ) يدخلها علة تسمى (الكسف) ـ حذف السابع المتحرك ـ فتصبح (مفعولا) ويدخلها زحاف (الطي) ـ حذف الرابع الساكن ـ فتكون (مفعلا) وهي تقابل (فاعلن) . ثانياً : انه يدخلها مع الطي علة تسمى (الوقف) وهي اسكان السابع المتحرك فتصبح (مفعلاتْ) وهي تقابل (فاعلان) . ثالثاً : يدخلها علة تسمى (الصلم) وهي حذف الوتد المفروق (لاتُ) فيبقى من التفعيلة (مفعو) وهي تقابل (فعْلن) . رابعاً : انه يدخلها الخبن والطي ثم الكسف اي حذف الثاني والرابع الساكنين والسابع المتحرك فتصبح (فَعَلا) وهي تقابل (فعِلن) . وتسمى الاولى (مطوية مكسوفة) والثانية (مطوية موقوفة) . والثالثة (صلماء) والرابعة (مخبونة مكسوفة) . ولا حاجة بنا لكل هذا التعقيد .

وضربها مثلها ـ ومثاله قول السيد الحميري وقد خرج اهل البصرة يستسقون :

اهبط الى الارض فخذ جلمدا ... ثـم ارمهـم يامزن بالجلمـد
لا تسقهم من سَبلٍ قطـرةً ... فانهم حرب بني احمـــد

وتقطيعه :

اهبط الل ارض فخذ جلمدن
ـ ـ ں ـ ـ ں ں ـ ـ ں ـ
مستفعلـــن مفتعلـن فاعـلن

ثم رمهم يا مز نبـل جلمـدي
ـ ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ـ ں ـ
مستفعـلن مستفعـلن فاعلـن

٢ ـ (السريع المذيل) : وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلن) وضربها مذيلاً (فاعلان) ومثاله قول البحتري :

بات نديمـاً لي حتى الصباحْ ... اغيد مجدولٌ مكان الوشاحْ
كانمـا يبسم عن لـؤلـؤٍ ... منضدٍ ، او بَرَدٍ ، او أقاحْ

وتقطيعه :

كانمـا يبسم عن لـؤلـؤن
ں ـ ں ـ ـ ں ں ـ ـ ں ـ
مفاعـلن مفتعـلن فاعـلن

منضضدن او بردن او أقاحْ
ں ـ ں ـ ـ ں ں ـ ـ ں ـ ٥
مفاعـــلن مفتعـلن فاعلان

٣ ـ (السريع المقطوع) : وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلن) وضربها مقطوعاً (فعْلن) والقطع حذف ساكن الوتد واسكان ما قبله ومثاله قول الشريف الرضي :

بلادة النعمة في طبعـه ... وربمـا ناقش في الحب

ياماطلاً لي بديون الهوى ... من دلّ عينيك على قلبي

وتقطيعه :

يا ما طلن لي بديو نل هوى

ـ ـ ں ـ ـ ں ں ـ ـ ں ـ

مستفعـلن مفتعـلن فاعـلن

من دللعـي نيـك على قلبي

ـ ـ ں ـ ـ ں ں ـ ـ ـ

مستفعلن مفتعـلن فعْـلن

يذكر العروضيون نوعاً رابعا للسريع هو (السريع المخبون) •

وهو ما كانت عروضه مخبونة (فعِلن) وضربهـا مثلها ومثاله قول الشاعر :

النشر مسك ، والوجوه دنا ... نـير ،واطراف الاكف عنمْ

وتقطيعه :

انشرمس كن ولوجو هدنا

ـ ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ں ں ـ

مستفعـلن مستفعـلن فعلن

نيرن وأط رافل اكف فعنمْ

ـ ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ں ں ـ

مستفعـلن مستفعـلن فعلن

ويحسن بنا ان نحذف هذا النوع الرابع من السريع وذلك :

١ ـ لقلة شواهده فلم أجد منه ـ بالرغم من بحثي الشديد ـ غير أبيات قليلة يستشهد بها العروضيون وليست هناك قصيدة كاملة منه .

٢ ـ اني أحسب ان اصل هذا النوع هو الكامل الاحذ وقد دخل الاضمار في حشوه ، فانك قد تجد أبياتا من الكامل هذا ، دخل الاضمار تفعيلات حشوها ، وان كان ذلك نادرا كقول الشريف الرضي من قصيدة (هب للديار بقية الجلدِ) :

ما ضرّهم والبين يحفزهم   لو علّلونا بانتظار غدِ

وكقول بشارة الخوري من الكامل الاحذ أيضا :

قالت له : نمْ نمْ لفجر غدٍ   ضع رأسك الواهي على كبدي

خلاصة بحر السريع :

١ ـ بحر السريع يأتي تاما دائما ، وما ذكره العروضيون من مشطوره فهو راجع الى الرجز كما قدمنا .

٢ ـ يدخله من التغييرات :

آ ـ يدخل في حشوه ما يدخل على (مستفعلن) من الخبن وهو حذف الثاني الساكن والطي وهو حذف الرابع الساكن .

ب ـ ويدخله في الضرب علتان : التذييل وهو زيادة حرف ساكن

فيكون ضربه (فاعلان) و (القطع) وهو حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله فيكون ضربه (فعْلن) .

جـ ـ قد يدخل في كل من العروض والضرب زحاف (الخبن) فتصبح فاعلن (فعِلن) وهو نادر جدا .

أمثلة على السريع

قال محمد الهجري :

يامن تغني حولهم (دجـلة") اغصاننـا غنتْ عليها الكلابْ
واستعجمت عيوننـا فهي لا تبصر الا جملاً او سـراب
ألـم تزل هناك في أرضـكم (شميسة") ولو لنشر الثياب
وذلـك الـذي نسيت اسمه يضيء في الليل زوايا العتـاب
فشمسنا قـد نسيت لونهـا وبدرنا يحثو علينـا تراب

وقال عمر ابو ريشة :

فراشة قالت لاختٍ لهـا : ما ابهـج الـكون وما اسنى
لكنني يا أخـت في حيرةٍ من أمره ، سرعان ما يفنى ! !
رفيقـةَ العمر لنـا يومنـا فلنجن من نعمـاه ما يجنى
لا تسألي عن غدنا .. ربمـا أيقظتِ من اشباحـه الوسنى

وقال احمد الوائلي :

(حسون) يا أجمل ما يكتبْ وياشذى الجنة بـل أعـذب
يا قـدماً شددت عيني بهـا تتبعهـا دوما ولا تـعب
يشدو لهـا صدري اذ تعتلي وينتشي كتفي اذ تركـب
زغيلل من همس أقـدامـه يموسق الرمـلة اذ يلعـب
تهفو النجيمات الى كمـه والترب في اترابـه معجب

وقال صالح الظالمي :

انا هنـا كلي مـع العطرِ تطلّـع للـدرب يستشري

عيناي •• احساسي •• حشد الدما | بين عروقي صارخاً يجري
كل الذي حولي تجتاحه | في حرقةٍ (أين) •••(لا ادري)
ديوان شعري أمس غنيته | ما زال حتى الآن في سكر
ومقبض الشباك نقّرته | ما انفك عنه لهب الجمر
وهذه المرآة قابلتها | فلم تبارح ألقَ النحر

وقال ضياء الدين الخاقاني :

اماه في (مكتبنا) صبيةٌ | يحترم الاستاذ ما يأمرونْ
وربما نلتُ جزاء الذي | يجنون في المكتب او يخطئون
فيلعب السوط على منكبي | ظلما •• وهم من حوله يلعبون
وليس متني وحده المبتلى | فكم من الظلم تلوّت متون



تدريب على الاوزان السابقة

١ ــ أعد بيتي صالح الجعفري من (الهزج) او (الوافر الهزجي) كما سميناه الى مثل هذا البيت :

تعـالى الله ربُّ السلم لفتْ رايـــة الحربِ

(و ، قد ، في ، سربٍ ، القطا ، حمى ، نام ، مرتاعٌ ، سرباً)

(و ، معاً ، و ، الى ، جنبا ، الطفل ، الطفل ، جنبٍ ، أمٌ)

٢ ــ انظم الابيات المنثورة من قصيدة الجواهري الوافرية ومطلعها:

خذي مسعاكِ مثخنة الجراحِ ونامي فوق دامية الصِفاحِ

(و ، مِن ، لن ، يدقُّ ، نصيرا ، الاسى ، كإياناً ، راحاً ، تجدي ، براحِ) .

(و ، و ، قد ، لا ، بألسِنةٍ ، قوماً ، خُرِسَتْ ، يردّون ، فِصاحِ الدواهي) .

(و ، بنا ، عندنا ، لا ، و ، تعْني ، جوٌّ ، القولُ ، فالفعلُ ، صاحِ ، مغيمٌ) .

٣ ــ في قصيدة نزار قباني (طفلتها) من السريع ومطلعها :

طالعني دربي بهـا مرةً ترفُّ كالفراشةالجامحةْ

ابيات نثرتها لك ، حاول ان تعيدها منظومةً كما كانت :

(بأمّها ، طفلتُها ، اقبلتْ ، هل ، بَعْدَ ها ، تفجعني ، النازحةْ)

(كأنه ، في ، حبّها ، الليلةِ ، اعوامٍ ، على ، عشرةٌ ، البارحةْ)

(أمّا ، مِن ، باكياً ، رائحةٌ ، مُقبّلاً ، امّها ، أخذتُها ، بها)

٤ ــ اعد الكلمات المنثورة الى وضعها الطبيعي من قصيدة بشارة

الخوري من الكامل :

فِتَنُ الجمالِ وثورة الاقداحِ صبغت اساطير الهوى بجراحي

(خضّبَ ، بدمائهِ ، يا ، سفّاحِ ، العنقودِ ، كفّه ، مِن ، ذابحَ ، بوركتَ) .

(انا ، أنْ ، و ، ارضى ، الهوى ، الاقداحِ ، لستُ ، للندامى ، تثاؤب ، ارى ، كسَل) .

٧ ـ الطويل

بحر الطويل هو أول الابحر الممزوجة التي تكون وحدتها الموسيقية من تفعيلتين او أكثر ، ولذلك آثرنا ان تتأخر بذكره الى هذه المرحلة ، التي يكون فيها الطالب قد اعتاد حسه على تقطيع البيت الى وحداته الموسيقية (تفعيلاته) .

والطويل يتألف من ثمانية اجزاء هي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ويدخله من التغيير في هذه التفعيلات (القبض) وهو حذف الخامس الساكن ، فتصير فعولن (فعولُ)ومفاعيلن (مفاعلن) كما يدخله (الحذف) في ضربه فتكون مفاعيلن (مفاعي) كما سيأتي .

وقد يدخل (الكف) في حشوه احياناً وهو نادر جداً وقبيح أيضا فتصير تفعيلته (مفاعيلُ) .

اما انواعه فهي ثلاثة :

١ ـ الطويل الصحيح : وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربها صحيحا (مفاعيلن) ومثاله قول المعري :

تمنيت ان الخمر حلّت لنشوةٍ تجهلني كيف اطمأنت بي الحالُ

مقلٌ من الأهلين ٌ يسرٍ واسرةٍ كفى حزنا بينٌ مشتٌ واقلال

وتقطيعه :

تمنني ت انل خم رحللت لنشوتن

ب – – ب – – – ب – – ب – ب –

فعولن مفاعيـلن فعولن مفاعلن

تجهه لني كيف ط مأننت بيل حالو

ب – ب ب – – – ب – – ب – – –

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعيلن

٢ ـ الطويل المقبوض : وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربها مقبوضا مثلها • ومن امثلته قول المتنبي :

وقفتَ ومافي الموت شكٌ لواقفٍ كأنكَ في جفن الردى وهو نائم

تمر بـك الابطال كلمى هزيمةً ووجهـك وضاح وثغرك باسم

وتقطيعه :

تمرر بكـلأ بطا لكلمى هزيمتن

ب – ب ب – – – ب – – ب – ب –

فعولُ مفاعيـلن فعولن مفاعلن

ووجه كوضضا حن وثغر كبا سمو

ب – ب ب – – – ب – ب ب – ب –

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعـلن

٣ ـ الطويل المحذوف : وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربها محذوف ، والحذف هو اسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة فتصبح (مفاعي) وتنقل الى (فعولن) ، ويشترط لهذا النوع ان تكون

التفعيلة السابقة على الضرب مقبوضة (فعولُ) . ومن امثلته قول أبي فراس الحمداني :

نعم دعت الدنيا الى الغدر دعوةً اجاب اليها عالم وجهولُ

وفارق عمرو بن الزبير شقيقه وخلى اميرَ المؤمنين عقيلُ

وتقطيعه :

نعم د عتد دنيا اللغد ر دعوتن

ں ــ ں ں ــ ــ ــ ں ــ ــ ں ــ ں ــ

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

اجاب اليها عا لمن و جهولو

ں ــ ں ں ــ ــ ــ ں ــ ں ں ــ ــ

فعولُ مفاعيلن فعولُ فعولن

خلاصة بحر الطويل :

١ ــ الطويل تام دائماً ليس له مجزوء ولا مشطور ، ويدخله التصريع فتساوي عروضه ضربه .

٢ ــ تفعيلة العروض في أنواعه الثلاثة مقبوضة دائما .

٣ ــ يدخل حشوه من الزحاف (القبض) بكثرة في فعولن ، وبقلة في مفاعلن ، اما في عروضه وضربه فان القبض زحاف يجري مجرى العلة من حيث اللزوم .

٤ ــ يدخله من العلل (الحذف) في النوع الثالث .

أمثلة على الطويل

قال بدوي الجبل :

ويا رب من أجل الطفولة وحدها أفض بركات السلم شرقاً ومغربا
ورد الاذى عن كل شعب وان يكن كنودا وأحببه وان كان مذنبا
وصن ضحكة الاطفال يارب انها اذا غردت في ظامىء الرمل اعشبا
ملائك لا الجنات انجبن مثلهم ولا خلدها ــ استغفر الله ــ انجبا

وقال حافظ ابراهيم :

عملتم على عز الجماد وذلنا فاغليتم طينا وارخصتم الدما
لقد كان فينا الظلمُ فوضى فهذبت حواشيه حتى عاد ظلماً منظما

وقال الجواهري :

هو الشعر موجوعاً ينابيع رحمة وخلواً من القلب الجريح سراب
ألناس زاد غير آهة شاعر وغير الدم المنزوف منه شراب

وقال بدر شاكر السياب :

وخوض في الظلماء سمعي تشده (بجيكور) آهات تحدرن في المد
بكاء وفلاحون جوعى صغارهم تصبرهم عذراء تحنو على مهد
يغني اساها خافقُ النجم بالاسى وتروي هواها نسمة الليل بالورد

وقال الشرقي :

عبرت على (الوادي) فسفت عجاجة فكم من بلاد في الغبار وكم ناد

وابقيت لم انفض عن الرأس تربه الا رفع تكريماً على الرأس اجدادي

وقال جميل حيدر :

تمر الليالي كالشظايا بمهجتي وكان لها مر الطيوف بحالم
واجتر احزاني فزادي لعنة تلون دربي من سموم شتائمي
فما انفتحت عيني على غير كالح وما عثرت رجلي بغير اراقم

وقال محمد حسين الصغير :

تثائب ليل واستطال سحاب وران بافق الفاتحين ضباب
وحسبك عاراً ان فجرك كاذب ووعدك يغري الناظرين سراب
تواكبت الاحداث تترى فقصرت نسور ، وسدّ المشرقين غراب

٨ ـ البسيط

البسيط من الابحر الممزوجة التفاعيل ، وهو بالاصل على الشكل التالي :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ولكن تفعيلتي العروض والضرب لم يردا الا مع تغيير يأتي تفصيله.

ويستعمل البسيط تاماً ومجزوءاً ، وقد ذكر له العروضيون مجزوءات ومشطورات سنستغني عنها لثقل وزنها [1] .

---

(١) ذكر العروضيون للبسيط مجزوءات ومشطورات ، منها الثقيل الشديد في ثقله وقد هجر منذ العهد الاسلامي ولم تبق الا شواهده العروضية ، ومنها الخفيف الراقص الذي استحدثه المتاخرون الا انه لم يشع بعد شيوع الانواع الاخرى .

١ ـ فمن الانواع المهجورة :

آ ـ ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربها كذلك ومثلوا له بقول الشاعر :

ظالمتي في الهوى لا تظلمي وتصرمي حبل من لم يصرم

وتقطيعه : (مفتعلن فاعلن مستفعلن مفاعلن فاعلن مستفعلن)

ب ـ ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربها مذيلا (مستفعلان) كقول المرقش :

يا ابنة عجلان ما اصبرني على خطوب كنحت بالقدوم

وتقطيعه : (مفتعلن فاعلن مفتعلن مفاعلن فاعلن مستفعلان)

جـ ـ ما كانت عروضه مقطوعة (مستفعلْ) وتنقل الى (مفعولن) وضربها كذلك ومثاله :

. . . .

ما هيج الشوق من اطلال   اضحت قفاراً كوحي الواحي

وتقطيعه : (مستفعلن فاعلن مفعولن   مستفعلن فاعلن مفعولن)

د ـ ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربها مقطوعاً (مفعولن) ومثاله قول عبيد بن الابرص فى معلقته :

وكل ذي ابل موروثها   وكل ذي نعمة مسلوب

وتقطيعه : مفاعلن فعِلن مستفعلن   مفاعلن فاعلن مفعولن

٢ ـ ومن الاوزان الحديثة :

وهي مشطورات او منهوكات للبسيط منها :

آ ـ ما كان على وزن : (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن)

كقول شوقي :

طال عليها القِدَمْ   فهي وجود عدمْ

قد وئدت في الصِبا   وانبعثت فى الهرم

بالغ نرعون فى   كرمتها من كرمْ

ب ـ ما كان على وزن (مستفعلن فعلن) او فعلان كقول شوقي فى مسرحية مجنون ليلى :

هلا هلا هيا   اطو الفلاطيا   وقرب الحيا   للنازح الصبِ

جلا جل فى البيد   شجية الترديد   كنغمة الفريد   فى الفنن الرطب

وكقول جميل حيدر :

الحقبة البلهاءْ   قبل اشتعال النارْ

كانت كوى احلامْ   مطفاةَ الاسرار

كسمحة الانغام   فى غفلة القيثار

وهفَّة الاشذاء   فى هجمة الازهارْ

فأي سر ذاكْ   بينكما فاها

ولم تكن عيناك   تدري وعيناها

اما انواعه الشائعة فهي ثلاثة ، ويدخلها من الزحاف الخبن في فاعلن ومستفعلن .

١ ـ البسيط المخبون : وهو الذي يدخل الخبن على عروضه وضربه فتصبح (فعِلن) بدلاً من (فاعلن) والزحاف هنا لازم كالعلة .
ومن امثلته قول أبي تمام في وقعة عمورية :

لقد تركت ، أميرَ المؤمنين ، بهـا   للنار يوماً ذليلَ الصخروالخشبِ
غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى   يشلّه وسطهـا صبح من اللهب
حتى كأن جلابيب الدجى رغبت   عن لونها ، او كأن الشمس لم تغب

وتقطيعه :

لقد ترك   تأمـي   ر لمؤمني   نبهـا
ب ـ ب ـ   ب ب ـ   ـ ـ ب ـ   ب ب ـ
مفاعلـن   فعلن   مستفعلن   فعِلن

لننا ريو   من ذلي   لصصخر ول   خشبي
ـ ـ ب ـ   ـ ب ـ   ـ ـ ب ـ   ب ب ـ
مستفعلن   فاعـلن   مستفعلن   فعلن

٢ ـ البسيط المقطوع : وهو ما كانت عروضه مخبونة (فعِلن) وضربها مقطوعا (فعْلن) والقطع حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله ـ فتصبح فاعلن : فاعلْ وتنقل الى (فعْلن) ومن امثلته قول ابن زيدون :

حالت لبعـدكم ايامنا فغـدت   سوداً وكانت بكم بيضا ليالينـا
اذ جانب العيش طلق من تألفنـا   ومورد اللهو صاف من تصافينـا

سرّان في خاطر الظلماء يكتمنا حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

وتقطيعه :

حالت لبع دكمو اييامنا فغدت

ــ ــ ں ــ ں ں ــ ــ ــ ں ــ ں ں ــ

مستفعلن فعلن مستفعلن فعِلن

سودن وكا نت بكم بيضن ليا لينا

ــ ــ ں ــ ــ ں ــ ــ ــ ں ــ ــ ــ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

٣ ــ مخلع البسيط : وهو أحدمجزوءات البسيط الشائعة ، حذف الجزء الاخير من شطره (فاعلن) وقد بقيت في عروضه وضربه (مستفعلن) ولكن دخلها القطع فصارت (مستفعلْ) ثم دخلها الخبن فصارت (متفعلْ) ونقلت الى (فعولن) فيكون وزنه ما قاله ابن الرومي في هجاء بعضهم :

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولو

بيت كمعناك ليس فيه شيء سوى انه فضول

ومن امثلته قول المعري :

اين امرؤ القيس والعذارى اذ مال من تحته الغبيطْ

له كميتان : ذات كأسٍ تزبد • • والسابحُ الربيط

استعجم العرب في الموامي بعدك ، واستعرب النبيط

وتقطيعه :

اينمر ؤل قيسول عـذارى اذ مال من تحتهل غبيطو

ــ ــ ں ــ ــ ں ــ ں ــ ــ ــ ں ــ ــ ں ــ ــ ں ــ ں ــ ــ

مستفعلن فاعـلن فعولن مستفعلن فاعـلن فعولـن

خلاصة البسيط :

١ ــ البسيط يستعمل تاماً ومجزوءاً ومشطورا وعروضه في التام مخبونة دائما اما الضرب فقد يكون مخبوناً وقد يكون مقطوعا .

٢ ــ يدخله من التغييرات في الحشو :

آ ــ زحاف الخبن في التام ، والخبن والطي في المجزوء والمشطور.

ب ــ كما يدخله القطع ــ حذف ساكن الوتد المجموع وأسكان ما قبله .

أمثلة على البسيط

قال فؤاد الخطيب :

هات الدموع وحسبي في العزاء بها ... ان الدموع يد لله بيضاء
فالغيث يوم تكون الأرض مجدبة ... كالدمع يوم تمس النفس ضراء

وقال الشيخ عبد المهدي مطر :

شنوا فقلنا على اسم الله غارتهم ... تظنها الخيل الا أنها قصب
يا وادعين اذا استسلمتوا فلمن ... هذي الجيوش وماذا هذه الاهب
اما هو العار ان كأس العلى سكبت ... ان لا تدار عليكم هذه النخب
لا تخدعنكم الاقوال فارغة ... من قادة هم اذا جد الوغى خشب
صفر العزائم هزي جذع نخلتها ... اولا تهزي فلا بسر ولا رطب

وقال محمد صادق القاموسي :

كرعت خمرة آمالي معتقة ... فطير السكر من رأسي معربدها
وطفت بالكأس ازجيها فحطمها ... معاقري ، وتعاطاها مفندها
لو أنها كأسي الاولى عذرتهما ... فربما اخطأ الجدوى تقصدها
لكن أقتل ما أخشاه ان يدي ... تسقي الزروع وكف الغير تحصدها

وقال محمود حسن اسماعيل من قصيدة (النيل) :

مسافر زاده الخيال ... والسحر والعطر والظلال
ظمآن والخمر في يديه ... والحب ، والفن ، والجمال
شابت على أرضه الليالي ... وضيعت عمرها الجبال

وقال الشيخ حسين الصغير :

فوحدويون لم تلمس لوحدتهم سوى أقاويل لـم يصدق لها عبرُ
تدعو الى الوحدة الكبرى علانية وما احتوتنا مضامـين ولا اطر
حدودنا في وجوه الشعب مقفلة" تحصى علينا بها الانفاس والفكر

وقال محمد الفيتوري من قصيدة (قبران) :

قبـران : ذا شيـد من رخامٍ تحطف الوا نـه العيونا
وذاك في صخـرة نحيـت" ـ اقسمت ـ ما كاد ان يبينـا
هـذا عليه الربيـع ضاف يرف" ورداً وياسمينـا
وذاك يسي الخريف فيـه يـارك العوسج اللعينـا
اواه يا عـدل • • يا سطوراً تنطـق بالسخريات فينـا
حتى امام الفنـاء فـرق" ميزنا جوهـراً • • وطينـا

تمارين على الابحر السابقة

اعرف نوع البحر في الابيات التالية وما فيها من علل وزحافات :

١ ـ اخي من نحن لا وطـن	ولا أهــــل ولا جارُ
اذا نمنـا اذا قمنـا	ردانا الخزي والعـار
٢ ـ اكذب الموت فيهم حرمة وهوى	وللامانى طريق هيّن جددُ
لعلهم من عناء الفتح قد نزلوا	عن الصوافن فوق الرمل واتسدوا
لعلهـا غفوة الواني فان رويت	جفونهم من لبانات الكرى نهدوا
٣ ـ وليس بحر من اذا رام غايةً	تخوف انْ ترمي به مسلكاً وعرا
وما انت بالمعطي التمرد حقّـه	اذا كنت تخشى انْ تجوع وان تعرى
٤ ـ اغضب تكاد تموت روحك لاتكن	صمتاً اضيع عنده اعصاري
حسبي رقاد الناس ،كن انت اللظى	كن حرقة الابداع في اشعاري
٥ ـ وبغتـةً في لفتـةٍ عابرة	لقيته يملأ دربي سنـاه
لقيتـهُ لـم ادر من ساقـه	اليَّ من وجـه نحوي خطـاه
٦ ـ اعيش مع الضوء عمري عبير	يمـرُ وثانيتي سنواتُ
واعشق ترتيـلةً في بـلادي	تناقلهـا كالصبـاح الرعاة
اذا ضحك الموتُ في شفتيـك	بكت من حنينٍ اليـك الحياة

٧ ـ ثم اسرعت وكان الليـل في وجهـك مقفـل
وانا خلفــك عينانِ وآه تتسلـل

---

(١) ميخائيل نعيمة (٢) بدوي الجبل
(٣) محمد مهدي الجواهري (٤) نازك الملائكة
(٥) فدوى طوقان (٦) ادونيس
(٧) عبد الباسط الصوفي

لم تغيبي .. انت ما زلت هنـــــا طيباً محمـــل

٨ـ يا طفـــلة للهـوى اذا ما شطّ بنــا البعــد لا تراعي

اسلمت موج الخضم فلـــكي   فلتعصف الريـــح في شـــراعي

---

٨) شفيق معلوف

٦ ـ الخفيف والمقتضب

بحر الخفيف من الابحر الشائعة ، وقد ذكر له العروضيون خمسة أنواع ، الا أنه لم يشتهر منها ـ وبخاصة في شعرنا المعاصر ـ غير نوع واحد هو (الخفيف الصحيح) أما بقية الانواع فقد كانت ثقيلة على الذوق ، لولا ما ادخل عليها أخيراً من تحوير خفف من ثقلها .

وسوف نذكر مع النوع الشائع منه ، نوعين مما دخله التحوير ، ونوعاً ثالثاً هو (المقتضب) الذي ذكره العروضيون بحراً مستقلاً ولكني رأيت ارجاعه الى الخفيف المجزوء .

واجزاء الخفيف هي :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن   فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ويدخل فيه من التغيير زحاف (الخبن) على كل من فاعلاتن ومستفعلن فتصبحان : فعلاتن ومفاعلن كما يدخل في ضربه (التشعيث) وهو من العلل غير اللازمة ـ بحذف اول او ثاني الوتد المجموع في فاعلاتن فتصير (فالاتن) او (فاعاتن) وتنقل الى (مفعولن) .

اما أنواعه الشائعة فهي ـ تامة ومجزوءة ـ اربعة :

١ ـ الخفيف الصحيح : وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلاتن) وضربها مثلها ، ومن امثلته قول أبي دهبل الجمحي :

ليت شعري أمن هوىً طار نومي   ام براني الباري قصير الجفونِ

وتقطيعه :

ليت شعري امن هون طار نومي

ـ ب ـ ـ ب ـ ب ـ ـ ب ـ ـ

فاعــلاتن مفاعــلن فاعــلاتن

ام برافل باري قصي ر لجفوني

ـ ب ـ ـ ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ـ

فاعــلاتن مستفعلن فاعــلاتن

والملاحظ انك تجد الضرب هنا يدخله (التشعيث) فـلا يضر بموسيقاه ، ولا يلزم دخوله في الابيات الاخرى ، خذ قول الجنحي من نفس القصيدة :

وهي زهراء مثل لؤلؤة الغواص ميــــزت من جوهــر مكنون
واذا ما نسبتهــا لــم تجدها في سنــاء من المــكارم دون
ثم خاصرتهــا الى القبة الخضراء تمشـــي في مرمر مسنـــون

فتجد البيتين الاول والثالث قد دخلهما التشعيث فصار ضربهمــا (مفعولن) . ولنقطع احدهما :

وهي زهرا ء مثل لؤ لؤ تل غو

ـ ب ـ ـ ب ـ ب ـ ب ب ـ ـ

فاعــلاتن مفاعــلن فعلاتن

واص ميزت من جوهرن مكنوني

ـ ب ـ ـ ـ ـ ب ـ ـ ـ ـ

فاعــلاتن مستفعلــن مفعولن

٢ ـ الخفيف المهذب [١] : وهو تام أيضا الا ان عروضه وضربه

---

(١) احببت ان اسمي هذا النوع بهذه التسمية ، لانه بالتشكيلة

. . . .

التي تراها ، لم يذكر عند العروضيين ، وقد اخذها المتاخرون تهذيباً لأنواع مضطربة ، قليلة الشواهد ، ذكرها العروضيون للخفيف . منها :

١ ــ العروض الصحيحة (فاعلاتن) والضرب المحذوف (فاعلن) واستشهدوا له ببيت نسب للكميت :

ليت شعري هل ثم هل آتينهم   ام يحولنْ من دون ذاك الردى

وهو على ثقله ، وانفراده ، توجد له عند العروضيين رواية أخرى : (ام يحولن من دون ذاك الحمامْ) .

٢ ــ العروض محذوفة (فاعلن) والضرب مثلها ، واستشهدوا له ببيت منفرد ايضاً واشد ثقلاً من صاحبه :

ان قــدرنا يوماً عــلى عامر   ننتصف منه او ندعه لــكمْ

٣ ــ العروض صحيحة (فلاعلاتن) والضرب محذوف مخبون (فعِلن) ومثاله :

ان امتـمينة المحبين وجـداً   وفؤادي من الهـوى حرقْ

فالمنايا من بـين سارٍ وغادٍ   كـل حي برهنهـا غــــلق

وهو اسلم من النوعين السابقين الا ان المعاصرين ساووا بين الشطرين فجعلوا العروض محذوفة مخبونة ايضا وهو الشايع اليوم فى شعرهم وقد اطلقنا عليه اسم (الخفيف المهذب) .

والذي يلفت النظر ان الدكتور ابراهيم انيس فى (موسيقى الشعر ص ٨٠) نسب هذا النوع للعقاد فى قصيدته :

وردتي فيـم انت ضاحـكة   بلمح البشر فيــك من لمحا

فيم هــذا الجمال يحزنني   رونــق فيــه كان لي فرحا

ثم تساءل عما اذا كان العقاد قد عثر على شعر قديم من هذا الوزن فقلده ؟ ! ونحن فى العراق نقرا مثل هذا الوزن قبل ان نقف على شعر

قد دخلهما الحذف فصارا (فاعلا) ثم الخبن فصارا (فعِلا) ونقلا الى (فعِلن) ومن أمثلته قول علي الشرقي :

فاتــرات الجفون تعــرض لي | فتصب الفتور في قـــدمي
لا احتفاظا يــدي على كبدي | بـل أشارت لموضع الألـــم
حامـل الورد قـل لبلبـله : | نمت عن ليلتي ولـــم أنم

وتقطيعه :

فاتراتـل جفونتـع رضلي
ـ ں ـ ـ ں ـ ں ـ ں ں ـ
فاعـلاتن مفاعـلن فعِـلن

فتصببـل فتـور في قـدمي
ں ں ـ ـ ں ـ ں ـ ں ں ـ
فعـلاتن مفاعـلن فعـلن

العقاد فى امثال قصائد الشرقي ومحمد حبيب العبيدي فى قصيدتــه (جزيرة العرب) :

لحصاها فضل على الشهب | وثراهـا خـير من الـذهب

والظاهر ان اساس هذا الوزن هو ابيات جميل بثينة التي جمع فيها بين العروض الصحيحة (فاعلاتن) والعروض المحذوفة المخبونة (فعلن) مع ضرب واحد محذوف مخبون ، واهتدى المتأخرون الى التوحيد بين العروضين ، انسجاماً مع الحس الموسيقي فى القصيدة الواحدة .

يقول جميل بثينة :

رسم دار وقفت فى طللــه | كدت اقضي الحياة من جلله
موحشاً ما ترى به احداً | تنسج الريح ترب معتدلـه

٣ ـ الخفيف المجزوء : وهو كبقية المجزوءات ، حذفت منه تفعيلتا العروض والضرب وبقي مكانهما :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن

الا انه بهذا الشكل ثقيل على الاذن [١] لذلك خففه المحدثون فأدخلوا الخبن على مستفعلن ، في عروضه وضربه ، ومن امثلته قول شوقي في مسرحية مجنون ليلى :

ليلى : ويح قيس تحرّقت راحتاه وما شعر

ولكنه يقول من نفس القصيدة :

وصريعاً بين الثمام ترقى عازقات المدب في اسله

واقفاً في ديار ام جسير من ضحى يومه الى اصله

(١) ذكر العروضيون لمجزوء الخفيف نوعين : الاول هو هذه التشكيلة الصحيحة ، الا انهم لم يجدوا له من الأمثلة ما يجعله مقبولاً ، لذلك فانك تجد مثالاً واحداً يتردد في اكثر الكتب هو :

ليت شعري ماذا ترى ام عمرو في امرنا

وقد احسن صنعاً من خبن عروضه وضربه . من المتاخرين ، وهو الشايع اليوم .

الثاني : ما كان صحيح العروض (مستفعلن) مقصور الضرب مخبونه (متفعل) او (فعولن) .

ومن امثلة ذلك قول المعري :

يالميس ابنة المضلل مني بزاد

ليس واديك فاعلميه لقومي بواد

ووزنه : (فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فعولن) او متفعل ، .هو كما تراه من الصعوبة ، ولم اجد له مشابه في شعرنا الحديث .

لهب النـــار قيسُ في كمتـــك الايمــن انتشر
قيس : انتِ اججتِ في الحشا لا عـــج الشوق فاستعر
ثـم تخشين جمـــرةً تأكـــل الجلـد والشعر

وتقطيعه :

انت اججج تفلحشـا لا عجششو قفستعـــر
ـ ں ـ ـ ں ـ ں ـ ـ ں ـ ـ ں ـ ـ ں ـ ں ـ
فاعـــلاتن مفاعـــلن فاعـــلاتن مفاعـــلن

٤ ـ الخفيف المقتضب : وهذه التسمية مني ، لأن (المقتضب) عند العروضيين بحر قائم بذاته ، ووزنه عندهم :

(مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن) في كـل شطر وهي تشكيلة وهمية ، ولذلك قالوا انه مجزوء وجوباً فيكون :

مفعولاتُ مستفعلن مفعولات مستفعـــلن

وأوجبوا في مستفعلن الطي فتكون (مفتعلن) ومثلوا لذلك :

لا ادعوكَ من بُعُـدٍ بـل ادعـوك عن كثب

وتقطيعه :

لا ادعوكَ من بعـدن
ـ ـ ـ ں ـ ں ں ـ
مفعـــولاتُ مفتعـــلن

بل ادعـوكَ عن كثبي
ـ ـ ـ ں ـ ں ں ـ
مفعـولاتُ مفتعـــلن

والظاهر ان هـذا البيت وبيت آخر فيه مفعولات مخبونة هو قولهم :

أتـانا مبشـرنا بالبيـان والنذرِ

قد اصطنعهما العروضيون اصطناعاً لانك لاتجد ما يؤيد هذين البيتين في الشعر العربي ، بل الموجود فيه ما كانت (مفعولات) مطوية أي (مفعلاتُ) فيكون وزنه : (مفعلاتُ مفتعلن) وهو بهذا الشكل موسيقي عذب ويجدر حينئذ ان نجعله مجزوءاً للخفيف ، وليس وزنا مستقلاً ، ذلك لأن مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفعلن) فاذا تذكرنا بأن العروضيين يجعلون (الكف) ـ حذف السابع الساكن ـ من جملة جوازات الخفيف ، وتذكرنا انهم اوجبوا هنا الطي في مستفعلن صار الوزن المذكور (فاعلات مفتعلن) وهو كل ما نجده من شعر مقتضب .

خذ مثلاً لذلك قول أبي نواس :

حامـل الهوى تعب يستخفه الطـرب

ان بكى فحق لـه ليس ما بـه لعب

وتقطيعه :

حاملـهـُ وي تعبو يستخفف هطط ـر بو

ـ ن ـ ن ـ ن ن ـ ـ ن ـ ـ ن ـ ـ ن ن ـ

فاعـلات مفتعـلن فاعـلات مفتعـلن

او قول غيره :

عاذليَّ حسبكمـا قـد غرقت في اللجج

هل عليَّ ويحكمـا ان لهـوت من حرج

وتقطيعه :

عاذلي حسبكما قد غرقت فللجي

ـ ں ـ ں ـ ں ـ ـ ں ـ ـ ں ـ ں ں ـ ں ں ـ

فاعلات مفتعلن فاعلات مفتعلن

أوخذ من قصيدة شوقي (حف كأسها الحبب) أي مقطع شئت ، تجده على وزن (فاعلات مفتعلن) وهذا مثال منها :

الليوث مائلة	والظباء تنسرب
الحرير ملبسها	واللجين والذهب
والقصور مسرحها	لا الرمال والعشب
فالقدود بان ربى	بيد انها تثب
يلعب العناق بها	وهو مشفق حدب
فهي مرة صعد	وهي مرة صبب
الرؤوس مائلة	في الصدور تحتجب
والنحور قائمة	قاعد بها الوصب
والنهود هامدة	والخدود تلتهب
والخصور واهية	بالبنان تنجذب
سالت الاكف بها	فهي اغصن نهب

هذا عن المتأخرين اما القدماء فقد مر عليك انكار الاخفش والزجاج لبحر المقتضب وللمضارع وانه لم ينظم عليهما العرب ، وبطبيعة الحال فانهما يقصدان من المقتضب ما كان على وزن (مفعولات مفتعلن) كما هو عند العروضيين .

من ذلك كله ارجح ان هذه القصائد القليلة مما يسمى بالمقتضب

ليست هي الا مجزوء الخفيف الذي دخله (الكف) في فاعلاتن والطي في مستفعلن [1] .

خلاصة الخفيف :

١ ـ يستعمل الخفيف تاماً بنوعين ومجزوءاً بنوعين ثانيهما المقتضب .

٢ ـ يدخله من التغييرات :

آ ـ الخبن في فاعلاتن ومستفعلن حشواً وعروضاً وضرباً .

ب ـ التشعيث في ضرب الخفيف الصحيح ، وهو غير لازم .

جـ ـ الحذف مع الخبن اللازم في عروض وضرب الخفيف المهذب

د ـ الطي في عروض وضرب المقتضب ، مع وجوب الكف في حشوه .

---

(١) العروضيون يكتبون مستفعلن فى الخفيف (مستفع لن) على اساس انها اذا كتبت كذلك كانت مؤلفة من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق ، وذلك للاشعار بأن الطي لا يدخلها ، والظاهر ان الطي لا يدخل فى الخفيف التام لا المجزوء ، فللمجزوءات احكام اخرى ، الا ترى ان الطي لا يدخل مستفعلن فى البسيط التام ، ولكن المتاخرين ادخلوه عليها فى مجزوءات البسيط ، كما مرَّ عليك .

أمثلة على الخفيف

لصالح الجعفري :

ارفعي الصدغ عن محياك حتى لا أرى حائلاً ولو قيد شعره
ارفعيه وحاذري ان تعيثي بقلوب تخذنه دار هجرة

لعلي محمود طه :

ذكريني وقد نسيت ويا رب ذكرى تعيد لي طربي
وارفعي وجهك الجميل أرى كيف هذا الحياء لم يذب

لعبد الصاحب الموسوي :

يابنة الناس قد كفرت بقدسية مجرى الدماء في الاقرباء
اغريب عني صباح محياك وقلبي آفاقه ودمائي
انت مني ، وكل حب لحب نسب شامخ بلا آباء
أنت مني .. ولينهدم سور اهليك اذا شيدوه في احشائي

لا براهيم طوقان :

انتم المخلصون للوطنية انتم الحاملون عبء القضية
انتم العاملون من غير قول بارك الله في الزنود القوية
ما جحدنا افضالكم غير أنا لم تزل في نفوسنا امنية ..
.. في يدينا بقية من بلاد فاستريحوا ، كي لا تطير البقية

لعبد الوهاب البياتي :

كانت الأرض قبلنـــا للعصافيـر مروحـــة
الاغاني طعامهـــــا والزهور المفتحـــة
يا ضياعي أنا هنـــا حجر مـــلء مطرحه
كم تمنيت ـ يا أنـا ـ نبتــت فيء أجنحـــة

***

١٠ ـ المنسرح

اجزاء المنسرح عند العروضيين هي :

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

وليس له شاهد من الشعر المعروف تتم فيه كل اجزائه عدا نوادر شاذة لعلها من صنع العروضيين اما الموجود منه في الشعر العربي . فهو ما كان مطوي العروض والضرب . وغالبا ما تكون (مفعولات) مطوية أيضا فتنتقل الى (فاعلاتُ) ، لذلك فان وزنه الشائع عند القدماء والمحدثين هو :

مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن مستفعلن فاعـلات مفتعلن

ويدخل على (مستفعلن) في حشوه ما يدخل عليها في الابحر الأخرى من الطي والخبن وللمنسرح نوعان تامان هما :

١ ـ المنسرح المطوي : ما دخل الطي عروضه وضربه ومن امثلته قول ابن أبي ربيعة :

قالت لتربٍ لهـا تحدثهـا لنفسدنَّ الطواف في عمر

قومي تصدي لـه ليعرفنا ثم اغمزيـه يا أخت في خفر

وتقطيعه :

قالت لتر بن لهاتُ حددثها

ـ ـ ں ـ ـ ں ـ ں ـ ں ں ـ

مستفعلن فاعـلاتُ مفتعلن

لنفسدنْ نططوافَ في عمري

ں ـ ں ـ ـ ں ـ ں ـ ں ں ـ

مفاعـلن فاعلاتُ مفتعـلن

٢ ـ المنسرح المقطوع : وهو ما كانت عروضه مطوية (مفتعلن) وضربها مقطوعا (مستفعلْ) او مفعولن ومن أمثلته قول المتنبي :

شامية طالما لهوت بها — تبصر في ناظري محياها

فقبلت ناظري تغالطني — وانما قبلت به فاها

حيث التقى خدها وتفاح لبنان وثغري على حمياها

وتقطيعه :

شاميتن طالمالَ هوتبها

ـ ـ ن ـ ـ ن ـ ن ـ ـ ن ن ـ

مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن

تبصر في ناظري م حياها

ـ ن ن ـ ـ ن ـ ن ـ ـ ـ

مفتعلن فاعلاتُ مفعولن

والملاحظ ان ثالث أبيات المتنبي عروضه صحيحة وهو نادر جداً .

ملاحظة :

يذكر العروضيون للمنسرح نوعاً منهوكا ، فضلنا ذكره مع الرجز لانه بالرجز أشبه .

خلاصة المنسرح :

١ ـ اكثر ما يرد منه العروض المطوية بضربين : احدهما مطوي والآخر مقطوع .

٢ ـ يغلب في مفعولات ان تطوى فتنقل الى (فاعلاتُ) .

٣ ـ يدخل على مستفعلن في حشوه الخبن والطي .

أمثلة المنسرح

قال محمد علي اليعقوبي :

قد بايعتك القلوب طائعة ... فلا نكولاً ترى ولا ندما
حمت بأسيافها البلاد وان ... فلت ظبى البيض سلت الهمما

وقال شفيق معلوف :

لله عند المغيب موقفنا ... وللهوى عندنا تباريحُ
نرقب الليل فوق رابية ... يعبق منها العرار والشيح
والشمس في أفقها معلقة ... وحولها للسحاب توشيح
أهي وراء السحاب مجمرة ... أطار عنها رمادها الريح

وقال بدر شاكر السياب :

ديوان شعري يعود من سفره ... ما ضرني لو يظل في وطره
وكان في جنة فأخرجه ... منها تجني الزمان في قدره
بين العذارى يبيت منتقلاً ... ياليتني سائر على أثره
ويسهر الليل في مخادعها ... اني له حاسد على سهره
ينام فوق النهود مدكراً ... فترجحن النهود من ذكره
ويوشك القطن في صحائفه ... ان يطلع المستحب من زهره

وقال علي محمود طه :

اذا ارتقى البدر صفحة النهر ... وضمنا فيه زورق يجري

وداعبت نسمة من العطر   على محياك خصلةَ الشعر
حسوتها قبلة من الخمر   جن جنوني لها وما ادري
أي معاني الفتون والسحر   ثغرك اوحى بها الى ثغري

وقال احمد عبد المعطي حجازي :

من ايما خضرة بدأت ارى   هذا الطريق الذي اغاديه
عيناكِ ام حقلنا يخايلني   فيروزه ، والندى لآليه
عيناكِ امحقلنا..أكاد ارى   ما يزدهي فيهما ازدهى فيه
احسُّ بالخصب هاهنا وهنا   والرمش طير له اغانيه

١١ ـ المديد المعتل [1]

اصل المديد الموجود في الشعر العربي هو :

(١) يرى العروضيون ان المديد مجزوء وجوباً لأن اصله فى الدائرة : (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) والموجود منه ـ عدا ما اخترناه ـ الانواع التالية :

١ ـ ما كانت عروضه (فاعلاتن) وضربها مثلها ومن امثلته قول المهلهل :

يالبكرٍ انشروا لي كليباً　　يالبكرٍ اين اين الفرارُ

ووزنه : (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن　　فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)

٢ ـ ما كانت العروض محذوفة (فاعلن) والضرب مثلها ، ومن امثلته :

ساكني القصر ومن حاله　　اصبح القلب بكم ذاهبا

ووزنه : فاعلاتن فاعلن فاعلن　　فاعلاتن فعلن فاعلن

٣ ـ ما كانت العروض محذوفة (فاعلن) والضرب مقصوراً (فاعلان) ومن امثلته :

لا يغرَّنّ امرءاً عيشه　　كل عيش صائر للزوالْ

ووزنه : فاعلاتن فاعلن فاعلن　　فاعلاتن فاعلن فاعلانْ

٤ ـ ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربها ابتر (اي اجتمع فيه الحذف والقطع) فاعلْ ونقلت الى (فعْلن) .

ومثاله : انما الذ لفاء يا قوتة　　اخرجت من كيس دهقانِ

ووزنه : فاعلاتن فاعلن فاعلن　　فاعلاتن فاعلن فعْلن

والملاحظ ان هذه الانواع هجرت من قبل العصر العباسي عدا ابيات لأبي العتاهية ، واستمر هجرانها الى شعرنا المعاصر .

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن   فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ولكنه بهذه التشكيلة صعب المراس لذلك تحاماه اكثر شعرائنا ، القدماء والمحدثين ، واختاروا من أنواعه نوعين دخلتهما بعض العلل فخففت من ثقل المديد فأصبح على الشكل التالي :

فاعلاتن فاعلن فعِلن   فاعلاتن فاعلن فعِلن

وهو بهذا الشكل المخفف نوعان :

١ ـ المديد المحذوف المخبون : وهو ما دخلت علة الحذف عروضه وضربه فاصبحت (فاعلا) ثم دخلها زحاف الخبن فصارت (فعِلا) ونقلت الى (فعِلن) ومن أمثلته قول ابي نواس :

ايها المنتاب عن عفره   لستَ من ليلي ولا سمره

لا اذود الطير عن شجرٍ   قد بلوت المرّ من ثمره

وتقطيعه :

لا اذود ط   طير عن   شجرن

ـ ں ـ ـ   ـ ں ـ   ں ں ـ

فاعلاتن   فاعلن   فعِلن

قد بلوتل   مررمن   ثمره

ـ ں ـ ـ   ـ ں ـ   ں ں ـ

فاعلاتن   فاعلن   فعِلن [1]

---

(1) هذا النوع من المديد يكثر فى الشعر الحديث وهو كثير الشبه بالخفيف الثاني فان وزنه غالباً (فاعلاتن مفاعلن فعلن) وهو لا يزيد عن المديد الا بحرف متحرك ، لذلك فقد يقع الخلط بينهما ، كما وقع شاعر من اكبر شعراء العرب اليوم فى مثل ذلك . انظر من قصيدة له من هذا

٢ ـ المحذوف المقطوع : وهو ما كانت عروضه محذوفة مخبونة (فعِلن) وضربه محذوفا مقطوعا ـ أي دخلته بعد الحذف علة القطع وهي حذف ساكن الوتد واسكان ما قبله ـ فتصبح (فاعلْ) وتنقل الى فعْلن ، ومن امثلته قول عدي بن زيد :

يا سليمى اوقدي النارا ان من تهوين قد حارا

رب نارٍ بت ارمقها تقضم الهندي والغارا

وبها ظبي يؤججها عاقد في الخصر زنارا

وتقطيعه :

المديد مطلعها (مرحباً يا ايها الأرق) الدور التالي مع تقطيعه لتجد انه خلط فى حشوه بين فاعلن ومفاعلن ومستفعلن :

مرحباً يا صفوة السمر	فاعلاتن	فاعلن	فعِلن
يا مطيلاً برهة العمر	فاعلاتن	فاعلن	فعِلن
يا نديمي ورقة السحر	فاعلاتن	مفاعلن	فعِلن
وتهادي النجوم فى الأثر	فعِلاتن	مفاعلن	فعِلن
وخفوت الاضواء كالخدر	فعِلاتن	مستفعلن	فعِلن
دبّ فى جسم مارد اشر	فاعلاتن	مفاعلن	فعِلن
لوحة فوق طاقة البشر	فاعلاتن	مفاعلن	فعِلن
لتداعي الأفكار والصور	فعِلاتن	مستفعلن	فعِلن

ربب نا رن　بتت أر　مقها　تقضـلهن　دييول　غـــارا

ـ ں ـ ـ　ـ ں ـ　ں ں ـ　ـ ں ـ ـ　ـ ں ـ　ـ ـ

فاعــلاتن　فاعــلن　فعِلن　فاعــلاتن　فاعــلن　فعْلن

ملاحظــة :

يدخل في حشو المديد زحاف الخبن كما يدخل في عروضه وضربه .

***

أمثلة على المديد المعتل

لحافظ ابراهيم :

حال بـين الجفن والوسن ... حائل لو شئت لم يـكن
انا والأيـام تقـذف بي ... بـين مشتـاق ومفتتـن
لي فؤاد فيـك تنكره ... اضلعي من شدة الوهـن
وزفـير لو علمت بـه ... خلت نار الفرس في بـدني

ولمحمد مهدي الجواهري :

ان عرسي وهـي جامحـة ... فجة . . لـون من الأدب
جاءت (الكانون) توقده ... وبـه جزل من الحطب
فوق بعض بعضها طبقاً ... لا ئـذات صنـع مرتقب
خفن فاستسلمن من فـزع ... للمنايا شـرٌ مرتقـب
ومشى برد الرماد بهـا ... كتمشي المـوت في الركب

ولايليا ابي ماضي :

كـل نجم لا اهتـداء به ... لا أبالي لاح او غربـا
كل نهر لا ارتواء بـه ... لا أبالي سال او نضبـا
اسقني الصهباء ان حضرت ... ثم صف لي الكأس والحببا
ليس يرويني مقالـك لي ... انهـا العقيـان منسكبا

ولعلية بنت المهدي :

طـال تكذيبي وتصديقي ... لم أجـد عهـداً لمخلوق
ان ناساً في الهوى غـدروا ... احـدثوا نقض المواثيـق
لا تراني بعـدهم أبـداً ... اشتكي عشقـاً لمعشوق

١٢ ـ المجتث

اصل المجتث عند العروضيين هو : (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن) في كل شطر ولكنه مجزوء وجوباً ، وهو ، كما ترى ، افتراض أوجبه التزامهم بالدائرة ، والا فان الموجود منه في الشعر العربي ـ على قلته ـ

مستفعلن فاعـــلاتن مستفعلن فاعــلاتن

ويدخله زحاف الخبن في جميع اجزائه ، كما يدخل (التشعيث) في ضربه .

وهو نوع واحد ، من أمثلته قول ابن المعتز بعد انتقال الخلافة من سامراء :

قد اقفرت (سرَّ من را) فمــــا لشيءٍ دوامُ

فالنقض يحمل منهـــا كأنهـــــا الآجام

ماتت كمـــا مات فيلٌ تسلُّ منــه العظـــام

وتقطيعه :

ماتت كمـا مات فيلن تسللمن هلعظامـو

ـ ـ ں ـ ـ ں ـ ـ ں ـ ں ـ ـ ں ـ ـ

مستفعلن فاعـــلاتن مفاعـــلن فاعــلاتن

والملاحظ ان ضرب البيت الثاني (آجامو) قد دخله التشعيث فأصبح (فالاتن) .

خلاصة المجتث :

١ ـ المجتث نوع واحد هو (مستفعلن فاعلاتن) في كل شطر

٢ ـ يدخله زحاف الخبن ـ حذف الثاني الساكن ـ في جميع اجزائه ، ولا يدخله الطي في مستفعلن .

٣ ـ تدخله علة التشعيث في الضرب وهي علة غير لازمة .

أمثلة على المجتث

قال علي الشرقي :

من اجل أسعاد قلب   قد استطيبت قلوبُ
وكي يكون وقود   يجف غصن رطيب
تتوب من جرم ذنب   وتستجد ذنوب
تبنا وعدنا فهلا   من أن نتوب نتوب

وقال عزيز اباظة :

بين الجوانح قلب   مدلّه بكِ صبُّ
يعطو اليك ويهفو   فان دجا الليل يصبو
محلأ عنكِ صادٍ   والورد ملآن عذب
هواك لي حين اغفو   هوىً ، وحين أهب

ولاحمد الصافي النجفي :

نرمي السلامَ لبعضٍ   رميَ الطعام لكلب
هذا مخافةَ عضٍ   وذا مخافة سب

وقال أبو ماضي :

من كل شمطاء ولّى   شبابُها والغرورُ
كأنما الفم منها   ـ مقطب مزرور ـ
كيس على غير شيءٍ   من الحلى مصرور

ولمحمد علي اليعقوبي :

يهنيك يا مصر عيد	قد تم فيه الجلاء
يوم تحمل فيه	اضيافك الثقلاء
مودعين ولكن	ما في الوداع احتفاء
ورب ثاو بارض	يمل منه الثواء



تمارين على الابحر السابقة

قطّع الابيات التالية واعرف بحرها ونوعها ونوع الزحاف والعلة فيها :

١ ــ تا لله كم شاعر أخو حرقٍ   يغصّ بالدمع وهو يبتسم
اذا رأى الشمس وهي غاربة   أدرك كيف الآمال تختتم
شمّ على الزهرة الاسى ووعى   ما قالت الكأس وهي تنحطم

٢ ــ أعوامه السبعون زيتونة   عزت على الحطاب والفأس
الشعرات البيض في رأسه   تنبىء عن حرائق الأمس
والمطر العالق في جفنه   سحابة تسطر في نفسي

٣ ــ عيناك كالحفرة زمّ   النور عنها فيلقه
وعن قريب سوف تعيا   بالغيوم المطبقة

٤ ــ ذكرياتي ، لا يخجلنكِ أن كنتِ عذاباً حيناً لقلبي الصادي
سوف احنو عليك ، اصنع من أسرابكِ الجامحات مائي وزادي
وطيوراً أفرّ فوق جناحيها ، بعيداً عن غربتي في بلادي

٥ ــ تأنق الله دهراً   يعيد فيّ ويبدي
حتى جلاني شعراً   يا حسرة الشعر بعدي
خياله السمح ندّى   ثغري ونسم عقدي

٦ ــ قد رفعنا الدماءَ صاريةً   اذ مددنا عروقنا سفنا
ثم عدنا تظما حناجرنا   أن تدق السماء أو تهنا

---

(١) شفيق معلوف   (٢) عبد الوهاب البياتي
(٣) ضياء الدين الخاقاني   (٤) محمد الهجري
(٥) بدوي الجبل   (٦) عبد الأمير معلة

٧ ـ حتى اذا نضج الشواء وقيل : حسبكَ يالهبْ
جاءوا ـ ولستَ بعارفٍ : مَنْ هم ؟ ـ يزكون التعب

٨ ـ أموت قرير العين فيك منعماً يحذرني نفح من المرج عاطرُ
ويلفحني هذا البنفسج ، ولكن مسارحَ عيني الربى والمخاضر
وآخر ما اصغي اليه من الصدى خريرُكَ يفنى ، وهو في الموت سائر

٩ ـ هل خفتَ ان اغتني ؟ ام خفتَ أن تفتقرْ
ياصاحب النولِ جرْ واظلم ، فلن انتحرْ
من كان في أسفل الهوة لا ينحدر

***

---

(٧) شاكر حيدر (٨) محمد الهمشري
(٩) الياس فرحات

١٣ ــ المضارع

المضارع عنــد العروضيين مجزوء وجوباً لأن أصله في الدائرة (مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن) والموجود منه هو : (مفاعيلن فاعلاتن) في كل شطر . ومع ذلك فقد أوجبوا الزحاف في حشوه ، فأما ان تكون مفاعيلن مقبوضة (مفاعلن) واما مكفوفة (مفاعيلُ) .

والمضارع قليل جداً في الشعر العربي وقد سبق ان ذكرنا ان الزجاج والاخفش انكراه مع المقتضب ، واحسب ان ابن عبدربه في العقد لم يجد شاهداً يرضيه فنظم القطعة التالية :

ارى للصبــا وداعا	وما يــذكر اجتماعا
كأن لم يــكن جديرا	بحفظ الــذي أضاعا
ولــم يصبنا سروراً	ولــم يلهنــا سماعا
فجدد وصال صب	متى تعصــه اطــاعا
وان تــدن منه شبراً	يقربــــك منه باعا

وتقطيعه :

ارى لصص	باوداعــا	وما يــذك	**رجتمــاعا**
ں ــ ں	ــ ں ــ ــ	ں ــ ــ ں	ــ ں ــ ــ
مفاعيــلُ	فاعـــلاتن	مفاعيـــلُ	فاعــلاتن

ملاحظـة :

لم أجد فيما بين يدي من الشعر الحديث ، امثلةً للمضارع ، سوى قصيدة لعبد الامير الحصيري من ديوان (سبات النــار) بعنوان :

(ترتيلة الى الرقاد) منها :

الى ايّما هديـلِ تصلتين يا نخيـلي
ولا صوت لم تضيعه قهقات العويـلِ
وعن ايمـا لسان قد انفض كل قيـل
ألـم تبرحي شروداً مع (الاوج) و (الثقيل)
وقـد ماتت الاغاني على ضفة الصليـل
أأكوابنـا ثمالى ونشتاق للـوحول

وهي قصيدة طويلة تقرب من ثمانين بيتا :

***

١٤ ـ المتدارك او الخبب

وهو البحر السادس عشر في تقسيم العروضيين ، وسمي متداركاً لأنه لم يرد عند الخليل وانما تداركه عليه تلميذه الاخفش الاوسط . ووزنه في الدائرة :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعـلن   فاعلن فاعلن فاعـلن فاعلن

وقد وجدت له أبيات قليلة جداً على هذا الوزن ، ولعلها من صنع العروضيين والا فالموجود من قصائده قد دخله التغيير بالخبن والاضمار .

ومن أمثلة المتدارك عندهم :

جاءنا عامر سالمـاً صالحاً   بعـدما كان ما كان من عامر

وتقطيعه :

جاءنا   عامرن   سالمن   صالحن

ـ ں ـ ـ ں ـ ـ ں ـ ـ ں ـ

فاعـلن   فاعلن   فاعلن   فاعلن

بعـد ما   كانما   كانمن   عامري

ـ ں ـ ـ ں ـ ـ ں ـ ـ ں ـ

فاعلن   فاعلن   فاعـلن   فاعـلن

وذكروا له أيضا مجزوءات : احدها مرفّل والثاني مذيل والثالث صحيح [1] وكلها لا مثيل لها في شعرنا المعروف ولذلك فقد حكم اكثرهم

---

(١) مثال المرفل :

دار سعدي بشحر عمّان   قـد كساها البلى الملوان

ووزنه : فاعـلن فاعـلن فعلاتن   فاعـلن فاعـلن فعلاتن

ومثال المذيل :

بشذوذ سلامة هذا النوع من المتدارك ، وان المطرد هو استعماله مخبونا أي (فعِلن) في جميع الاجزاء .

والموجود من هذا المتدارك المخبون نوعان :

١ ــ نوع عروضه مخبونة كضربه ومن أشهر امثلته قصيدة الحصري القيرواني :

يا ليل الصب متى غدُه ... اقيام الساعة موعده
رقد السمار فأرّقه ... أسفٌ والبين يبعدهُ
صاح والخمر جنى فمه ... سكران اللحظ معربده
نصبت عيناي له شركا ... في النوم فعز تصيده
يا من سفكت عيناه دمي ... وعلى خديه تورّده
خداك قد اعترفا بدمي ... فعلام جفونك تجحده

وتقطيعه :

يامن   سفكت   عينا   هدمي

— —   ں ں —   — —   ں ں —

فعْلن   فعِلن   فعْلن   فعِلن

وعلى   خددي   هتور   ردهو

ں ں —   — —   ں ں —   ں ں —

فعِلن   فعْلن   فعِلن   فعِلن

هذه دارهم اقفرت ... ام زبور محتها الدهور
ووزنه : فاعلن فاعلن فاعلن ... فاعلن فاعلن فاعلان
ومثال الصحيح :

قف على دارهم وابكين ... بين اطلالها والدمن
ووزنه : فاعلن فاعلن فاعلن ... فاعلن فاعلن فاعلن

٢ ـ ونوع عروضه مخبونة وضربها مخبون مضمر أي دخلها زحاف الاضمار بعد الخبن فصارت (فعْلن) ومن امثلته قول السيد رضا الهندي في (الكوثرية) :

أمفلــج ثغرك ام جوهرٌ   ورحيق رضابـك ام سكر
قد قال لثغرك صانعــه :   انا اعطينـــاك الكوثر

وتقطيعه :

قد قا   لثغ   ركصا   نعهو
ـ ـ   ں ں ـ   ں ں ـ   ں ں ـ
فعْلن   فعِلن   فعِلن   فعِلن

اننا   اعطي   ناكل   كوثر
ـ ـ   ـ ـ   ـ ـ   ـ ـ
فعْلن   فعْلن   فعْلن   فعلن

والملاحظ ان تفعيلته اذا خبنت قد يدخلها الاضمار أيضاً • وبعضهم يسمي ذلك (تشعيثاً) وبعضهم يسميه (قطعاً) •

راي في تفعيلة المتدارك :

المتدارك بالشكل الذي ذكره العروضيون وزن مضطرب ، لا يمكن ان تنظمه قاعدة ، ويغلب على ظن بعضهم ان الخليل لم يجهله ، وانما أهمله ، فاذا صح ذلك فهو لموضع الاضطراب فيه •ومن مظاهر اضطرابه:

١ ـ انك اذا قلت ان أصله (فاعلن) ثماني مرات ، لم تجد من الشعر العربي ـ عدا نماذج في الشعر الحر ـ ما يؤيد ذلك ، فاذا جوزت فيه التغييرات الطارئة فماذا تسمي تغيير فاعلن الى (فعْلن)

باسكان العين هل هو قطع أم تشعيث وكلاهما علة وهي لا تدخل الحشو عادة .

٢ — حتى لو التزمنا بان هذا التغيير (تشعيث) أي علة جارية مجرى الزحاف ، ولكنها أحيانا تكون لازمة فيه كما في ضرب الكونرية او كل الضروب التي يسبق رويها حرف ساكن .

٣ — ان عروضه غير ثابتة فهي مرة مخبونة (فعِلن) وأخرى مقطوعة (فعْلن) في القصيدة الواحدة ، ولو تجاوزنا ذلك واعتبرنا عروضه كعروض المتقارب ، فاننا لا نجد في هذه القصائد (المتداركية) جزءاً واحداً في الحشو او في العروض والضرب يشير الى هذا الاصل المفترض . وهذه ظاهرة لا نجدها في بقية الابحر .

من أجل ذلك فاني أرى لسلامة اضطراب هذا البحر ، ان نسلك به هذا السبيل :

وهو ان نقسمه الى بحرين نسمي احدهما (المتدارك) وهو ما جاء على (فاعلن) — وهو كما رأيت وزن مهجور — . والآخر (الخبب) وهو ما جاء على (فعِلن) وهو الشايع اليوم .

وبذلك نسلم من كل هذا الاضطراب فاذا صارت (فعِلن) هي تفعيلة الخبب الاصلية فان زحافاً واحدا يدخلها هو (الاضمار) فلا تشعيث ولا قطع ولا علة جارية مجرى الزحاف . ولهذا الرأي ما يؤيده ، قديماً وحديثا .

فمن القديم اعتبارهم سلامة تفعيلات المتدارك شذوذاً كما مرَّ .

ومن الحديث انهم لا ينظمون — في غير الشعر الحر — الا من الخبب .

وهذا الأمر لا يكلفنا غير زيادة تفعيلة على التفعيلات الثمان التي تتكون منها الابحر ، اما موضوع استخراجه من الدائرة فهو أمر ليس بذي بال ، بعد ان كانت الدوائر قضية مفترضة .

***

أمثلة على المتدارك والخبب

فمن المتدارك قول عبد الوهاب البياتي :

يا ملاكي الصغير　　هل عرفت الألمْ
والبـكاء المرير　　والهوى والنـدم
والطريق الاخـير　　وخبيث السأم [1]

ومن الخبب قول شوقي :

مضناك جفاه مرقده　　وبـكاه ورحّم عوده
يستهوي الورقَ تأوهه　　ويذيب الصخر تنهده
ويناجي النجم ويتعبه　　ويقيم الليل ويقعـده
كم مدّ لطيفك من شرك　　وتأدبَ لا يتصيـده
فعساك بغمض مسعفه　　ولعل خيالك مسعده

وقال محمد علي الحوماني :

لك هذا الروض زنابقُهُ
وخزاماه وشقائقـــه
والغصن الرطب يعانقـه
غرد للفن على فمـه　　وتران وفي يده قـلم

---

(١) الاشطر الأولى منها مذالة (فاعلانْ) .

وقال محمود حسن اسماعيل من قصيدة (الخريف) :

بالأمس تخايل فتانا مخضر النشوة هيمانا
نلقي الاحزان بايكته ونبث اليـه بلايانا
ونلوذ بـه من دنيـانا
فيذيب الحزن بفرحته ونهيم هنـاك بربوته
طيراً ونغرد عيـدانا

***

الزحافات والعلل

سبق ان عرفنا الزحاف والعلة ، في أول هذا البحث ، وتلخص لنا من تعريف كل منهما ان :

الزحاف :

١ ـ لا يكون الا في ثاني السبب .

٢ ـ انه نقص دائماً ، اما بحذف حركة ، او حذف حرف ساكن أو متحرك .

٣ ـ انه يدخل كل تفعيلات البيت حشواً وعروضاً وضربا .

٤ ـ انه غير لازم .

اما العلة :

١ ـ فتدخل الاسباب والاوتاد .

٢ ـ وتكون بنقص في التفعيلة كما تكون بزيادة عليها .

٣ ـ انها تختص بالاعاريض والاضرب .

٤ ـ انها لازمة : بمعنى انها لو دخلت في موضع من البيت لزمت في نفس الموضع من الابيات الاخرى هذه هي خصائص كل منهما ـ عند العروضيين ـ وقد يكون في هذه القواعد بعض الشذوذ ، فهناك من الزحاف ما هو لازم ، ومن العلل ما ليس بلازم ، وسمي عندهم بالزحاف الجاري مجرى العلة ، والعلة الجارية مجرى الزحاف .

ولكننا بعد استعراض هذه الابحر ، وما يدخلها من زحاف او علة ظهر لنا ، ان العروضيين ذكروا أنواعاً كثيرة من هذه الزحافات والعلل،

واكثرها وهمي لا واقع له ، وليست له أية فائدة تذكر ، بالاضافة الى انه أثقل فن العروض على كثير من طلابه . والسبب في ذلك امران :

أولاً ـ ان العروضيين ـ كما قلنا ـ التزموا بنظام الدوائر التي فرضت عليهم شكلاً معيناً للبحر يتعارض مع ما هو متعارف في الشعر العربي ، وقد اضطرهم الجمع بين الشكلين المتعارضين الى استحداث أنواع من العلل لا وجود لها في الشعر العربي ، كما حدث ذلك في بحر السريع حين افترضوا ان أصله (مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ) بينما نرى في الموجود منه (فاعلن) في مكان (مفعولات) ، وللجمع بين هاتين التفعيلتين أحدثوا مصطلحات : (الكسف ، والوقف ، والصلم) وهكذا في غيره من الابحر .

ثانياً ـ انهم وجدوا ابياتا ـ وبخاصة في الشعر الجاهلي ـ رويت بشكل يختلف تماماً عن الوزن المقبول للبحر ، وتحس الاذن المرهفة بنشاز فيها ، لكن العروضيين اعتبروا هذا النشاز من جوازات ذلك البحر ، فأحدثوا له نوعاً من الزحاف او العلة ، قد يقتضي حذف حرف متحرك ، او قديجمع زحافين غير مستساغين في تفعيلة واحدة ، او قد يزيد حرفا او حرفين او أكثر على وزن البيت ، وسموا لكل ذلك اسماء ومصطلحات . مع ان الأمر لا يتطلب اكثر من الحكم بشذوذ هذا البيت ، او الشك بصحة روايته على هذا الشكل ، خصوصا وانهم يروون لبعض هذه الابيات الشاذة روايات مقبولة .

يضاف الى ذلك ان التغييرات الطارئة على الوزن ـ سواء كانت زحافاً أم علة ـ بقيت شائعة في شعرنا العربي دون ان تحس الأذن بنشازها ، ولكنك لن تجد من الشعراء العرب ، قديماً وحديثاً ، من

أجاز لنفسه ان يتبع هذه التغييرات الناشزة .

وخذ مثلاً لذلك قول المرقش العبدي :

هل يرجعن لي لمّتي ان خضبتها الى عهدها قبل المشيب خضابها

ألا تحس ان البيت بحاجة الى (واو) او (فاء) قبل هل ؟ !
ولكن العروضيين اعتبروا رواية البيت صحيحة ، فأحدثوا تغييرا في (فعولن) الاولى بحذف الحرف الاول منها وسموا ذلك بـ (الخرم) واعتبروه (علة) جارية مجرى الزحاف . وامثال ذلك من العلل كثير .

كذلك ورد البيت التالي :

وكأنّ أبانا في افانين ودقه كبير اناسٍ في بجاد مزمل

وانت تحس بأن الواو هنا زائدة ، ولكنهم صححوا الرواية وسموا هذا التغيير (بالخزم) وهكذا .

من أجل ذلك نقد حذفنا من الزحافات والعلل ، كلّ ما وجدناه غير شائع في شعرنا العربي ، القديم منه والحديث ، لعدم الحاجة اليه ، ولئلا تثقل هذا الفن بمصطلحات ليس لها أكثر من شاهدٍ او شاهدين .

لذلك فلم يبق لدينا من هذه التغييرات ، الجائزة او اللازمة ، غير الزحافات والعلل التالية :

أنواع التغييرات الشائعة

الزحاف قسمان :

آ ــ زحاف باسكان المتحرك وهو نوعان :

١ ــ الاضمار : وهو اسكان الثاني المتحرك ويدخل على (متفاعلن) فتنقل الى (مستفعلن) .

٢ ــ العصب : وهو اسكان الخامس المتحرك ، ويكون في(مفاعلتن) فتنقل الى (مفاعيلن) .

ب ــ زحاف بحذف الساكن وهو اربعة :

١ ــ الخبن : حذف الثاني الساكن ويكون ذلك في تفعيلات منها :

مستفعلن	فتنقل الى	مفاعلن
وفاعلن	فتنقل الى	فعِلن
فاعلاتن	فتنقل الى	فعلاتن
مفعولاتُ	فتنقل الى	فعولاتُ

٢ ــ الطي : حذف الرابع الساكن ويكون ذلك في :

مستفعلن	فتنقل الى	مفتعلن
ومفعولاتُ	فتنقل الى	فاعلاتُ

٣ ــ القبض : حذف الخامس الساكن ويكون ذلك في :

فعولن	فتصير	فعولُ
ومفاعيلن	فتصير	مفاعلن

٤ ــ الكف : حذف السابع الساكن ويكون في :

مفاعيلن	فتصير	مفاعيلُ

فاعلاتن		فتصير		فاعلاتْ [1]

والعلة قسمان :

آ ـ علة بالزيادة وهي نوعان :

١ ـ التذييل : زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة [2] وتدخل على :

فاعلن	فتصير	فاعلانْ
ومتفاعلن	فتصير	متفاعلان
مستفعلن	فتصير	مستفعلان [3]
فاعلاتن	فتصير	فاعلاتان

٢ ـ الترفيل : زيادة سبب خفيف على آخر التفعيلة وتدخل على :

---

(1) وقد استغنينا من الزحافات عن (الوقص) حذف الثاني المتحرك من متفاعلن . و (العقل) حذف الخامس المتحرك من مفاعلتن ، لعدم ورود ذلك الا فى الشواذ التي لا يقاس عليها .

كذلك استغنينا عن ذكر الزحافات المزدوجة كا (لخبل) و (الخزل) و (الشكل) و (النقص) وذلك :

١ ـ لثقل اجتماع زحافين فى تفعيلة بحيث لو اجتمعا تحس الاذن بنشازه الا فى القليل منها كالنقص .

٢ ـ انها لو وجدت مستساغة فليست هي اكثر من اجتماع زحافين ذكرناهما باسميهما ، فلماذا المصطلح الثالث ؟

(٢) لم نقل : زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع لنوحد بينه وبين التسبيغ .

(٣) مستفعلن فى ضرب الرجز لا يدخلها التذييل الا اذا دخلها القطع ايضا فتصبح مفعولان .

متفاعلن فتصير متفاعلاتن

ب ـ علة بالنقص وهي أربعة أنواع :

١ ـ القصر : حذف ساكن السبب الخفيف واسكان متحركه وتدخل على :

فعولن فتصير فعولْ

وفاعلاتن فتصير فاعلانْ

٢ ـ القطع : حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ماقبله ويكون في :

فاعلن فتصير فعْلن او [1] (فاعلْ)

متفاعلن فتصير (فعلاتن) او متفاعلْ

٣ ـ الحذف : اسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة ويدخل على :

فعولن فتصير فعو او (فعْلْ)

ومفاعيلن فتصير فعولن او (مفاعي)

وفاعلاتن فتصير فاعلن

٤ ـ الحذذ : حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة ويكون في :

متفاعلن فتصير متفا أو (فعِلن) [2]

---

(١) كان يحسن دمج القصر والقطع بمصطلح واحد هو (حذف الساكن الاخير من التفعيلة واسكان ما قبله) .

(٢) استغنينا من العلل عن :

١ ـ التسبيغ : « زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف » لعدم الفرق بينه وبين التذييل .

٢ ـ القطف : اجتماع العصب مع الحذف في (مفاعلتن) لتصير (فعولن) لعدم الحاجة اليها بعد ان اعتبرنا ان اصل الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) .

شذوذ في احكام الزحاف والعلة

١ ـ الزحاف اللازم :

قلنا ان الزحاف لا يلزم ولكن قد توجد في بعض الابحر زحافات لازمة فاقتضى التنبيه عليها منها :

١ ـ القبض : في عروض الطويل وفي بعض أضربه فتصبح مفاعيلن (مفاعلن) •

---

٣ ـ البتر : اجتماع القطع مع الحذف فى (فاعلاتن) و (فعولن) وذلك لوجود هذين المصطلحين فوجود مصطلح ثالث لاجتماعهما اثقال لا معنى له .

٤ ـ الصلم : حذف الوتد المفروق من مفعولاتُ

٥ ـ الوقف : اسكان السابع المتحرك منها

٦ ـ الكسف : حذف السابع المتحرك منها لاننا لم نعتبر (مفعولات) اصلية فى بحر السريع .

٧ ـ الخرم ، وهو اسقاط اول الوتد المجموع فى صدر البيت من (فعولن) و (مفاعلتن) و (مفاعيلن) وذلك لضعف روايات مثل هذه الابيات ، ولعدم وجود مشابه لها فى شعرنا العربي وبذلك نستغني عن جميع المصطلحات الفرعية للخرم مما يسمى ب (الثلم ، والثرم ، والعضب، والقصم ، والجمم ، والشتر) ويستثنى من ذلك ما نبهنا عليه فى المتقارب من وجود الخرم فى اول عجزه كملة جارية مجرى الزحاف .

٨ ـ الخزم : وهو زيادة حرف او اكثر الى اربعة او ثمانية حروف فى اول البيت ، لنفس السبب السابق .

٢ ــ الخبن : في

آ ــ البسيط التام فتصبح فيه فاعلن (فعِلن) •

ب ــ مخلع البسيط اذا صاحبه القطع فتصبح مستفعلن (مفاعلْ) وتنقل الى (فعولن) •

جـ ــ في بعض أنواع المديد بمصاحبة الحذف فتصير (فاعلاتن) الى (فعِلن) •

د ــ في بعض أنواع الخفيف مع الحذف أيضا •

٣ ــ العصب : في الوافر المجزوء او الهزجي •

٤ ــ الطي في :

آ ــ بعض أنواع المنسرح فتكون (مستفعلن) مفتعلن •

ب ــ في الخفيف المقتضب كما سميناه •

٢ ــ العلة غير اللازمة :

وهناك علل جارية مجرى الزحاف في عدم اللزوم هي :

١ ــ التشعيث : في بعض أضرب الخفيف والمجتث ــ وهو حذف اول او ثاني الوتد المجموع ــ فتنقل فاعلاتن الى مفعولن •

٢ ــ الحذف . في عروض المتقارب فقد تكون مرة (فعولن) واخرى (فعو) •

القسم الثاني

الأيقاع في التفعيلة

١ ـ عروض الشعر الحر

٢ ـ عروض البند

[illegible]

[illegible]

[illegible] — ١

[illegible] — ٢

عَروضُ الشِّعرِ الحُرّ

بداية حركة الشعر الحر :

كتب المرحوم بدر شاكر السيّاب ، عن الشعر الحر ، في مقدمة ديوانه (أساطير) :

« وأول تجربة لي من هذا القبيل كانت في قصيدة (هل كان حباً) من ديوان ازهار ذابلة وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولاً عند كثير من شعرائنا الشباب ، اذكر منهم الشاعرة المبدعة نازك الملائكة » .

وكتبت السيدة نازك الملائكة في (قضايا الشعر المعاصر) : أن (بداية حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧ في العراق ، ومن العراق ، بل من بغداد) .. و (كانت اول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة (الكوليرا) .. وقد نشرت في بيروت ، ووصلت نسخها بغداد في أول كانون الاول ١٩٤٧ وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة حرة الوزن له من الرمل)[1] . وقالت عن سبب اكتشافها للشعر الحر : (وكنت كتبت تلك القصيدة ، اصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء (الكوليرا) الذي داهمها ، وقد حاولت فيها التعبير عن وقع ارجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر . وقد ساقتني ضرورة التعبير الى اكتشاف الشعر الحر)[2] .

---

(١) (٢) قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة الطبعة الاولى ص ٢١ ، ٢٢

فأنت تجد ان بدراً يدعي الاسبقية على نازك ـ وان لم يدع اكتشاف الشعر الحر ـ وان نازك تدعي الاسبقية والاكتشاف معا • •

ثم كان من الشباب من انتصر لاسبقية بدر ، ومنهم من انتصر لنازك ، والكل بعيد عن الواقع التاريخي والادبي لهذه الحركة ـ وذلك للملاحظات التالية :

١ ـ قصيدة الكوليرا ليست شعرا حرا :

ان قصيدة الكوليرا ليست شعراً حراً ، بالمعنى الذي نعرفه اليوم عن الشعر الحر من عدم التقيد (بنظام) لعدد التفعيلات والقوافي ، وانما هي موشحة ذات أدوار اربعة ، يتألف كل (دور) من ثلاثة عشر شطراً مختلفة التفاعيل ضمن نظام ينطبق على كل دور منها :

فالشطر الاول من كل دور تفعيلتان •

ثم من الثاني الى الحادي عشر ـ عدا الثالث والتاسع ـ أربع تفعيلات في كل دور •

أما الثالث والتاسع والثالث عشر ، من كل دور ، فهي ست تفعيلات •

والثاني عشر (كلمة) واحدة تتكرر ثلاثا ، مكونة ثلاث تفعيلات في كل الادوار الاربعة • هذا من جهة التفعيلات أما القوافي فهي الاخرى ذات نظام مطرد :

فينفرد الشطر الاول بقافية

ويتحد الثاني ، والثالث ، والسادس ، والتاسع بقافية

والرابع والخامس بقافية

والسابع والثامن بقافية

والتاسع وما بعده بقافية

وهل مثل هذا التنظيم يختلف في شيء عن (نظام) موشحات أبي بكر بن الأبيض[1]، وابي بكر بن زهير وغيرهما من الاندلسيين ذات التفاعيل والقوافي المختلفة ، فموشحة ابن الابيض ذات أدوار يتضمن كل دور اثني عشر شطرا مختلفة التفاعيل والقوافي ، لكن اذا كان الشطر الاول من تفعيلتين ، والخامس تفعيلة واحدة ، كان كل شطر اول ، وخامس كذلك في جميع الادوار .

ولتكون على بينة من الأمر ، خذ هذين الدورين من قصيدة (الكوليرا) مع الاشارة الى عدد التفعيلات فيهما لتعرف ان شاعرتها قلدت الموشحات الاندلسية في نظامها ، ولم تكتشف الشعر الحر في انطلاقه من قيود العدد والقافية ، ووزن القصيدة هو الخبب (فعِلن فعلن) وقد ادخلت الشاعرة في حشوه (فاعلْ) أحياناً :

سكن الليلُ (٢)
اصغ الى وقع صدى الانات° (٤)
في عمق الظلمة تحت الصمت على الاموات° (٦)
صرخات تعلو تضطربُ (٤)
حزن يتدفق يلتهبُ (٤)
يتعثر فيه صدى الآهات° (٤)
في كل فؤادٍ غليانُ (٤)
في الكوخ الساكن احزانُ (٤)

---

(١) تجد نماذج هذه الموشحات في الفصل الخمسين من مقدمة ابن خلدون وفي الاعداد ١٨ و ١٩ و ٢٠ من سلسلة (مناهل الادب العربي) .

في كل مكانٍ روحٌ تصرخ في الظلماتْ (٦)
في كل مكانٍ يبكي صوتْ (٤)
هذا ماقد مزّقه الموتْ (٤)
الموتُ الموتُ الموتْ (٣)
ياحزنَ النيل الصارخ مما فعل الموتْ (٦)

هذا هو الدور الأول من القصيدة ، أما الثاني فأرجو ان تلاحظ فيه الالتزام بهذا العدد المعين من التفعيلات ، بنفس الموضع من الدور الأول :

طلع الفجر (٢)
اصغ الى وقع خطى الماشين (٤)
في صمت الفجر ، أصِخْ ، انظر ركب الباكين (٦)
عشرة أمواتٍ عشرونا (٤)
لا تحصِ أصخ للباكينا (٤)
اسمع صوت الطفل المسكين (٤)
موتى ، موتى ، ضاع العددُ (٤)
موتى ، موتى ، لم يبق غدُ (٤)
في كل مكانٍ جسد يندبه محزون (٦)
لا لحظة اخلادٍ لا صمتْ (٤)
هذا ما فعلت كف الموتْ (٤)
الموتُ الموتُ الموتْ (٣)
تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموتْ (٦)

٢ ـ جماعة ابولو والشعر الحر :

ولو تنزلنا واعتبرنا (الكوليرا) شعراً حراً ـ وهي ليست كذلك ـ فالذي يعرفه المتتبعون لهذه الحركة ، انها كانت في شعرنا المعاصر اقدم من هذا التاريخ ، فهو بهذا المصطلح : (الشعر الحر) وبهذا التحديد : (الذي لا يتقيد بعدد معين من التفعيلات في كل شطر) وبنفس النماذج أيضا ، موجود من سنة ١٩٣٢ على يد جماعة ابولو في مصر .

يقول المرحوم خليل شيبوب في مجلة (ابولو) وهو ينشر قصيدته الحرة (الشراع) ـ : (الشعر المنطلق أو (الشعر الحر) غير الشعر المنثور ، لأن نثر الشعر انما هو افتكاكه من قيود الوزن والقافية ، فان حفظت القافية صار هذا الشعر نثراً مسجعا ، أما الشعر المنطلق فمذهبه في الاحتفاظ بالوزن فقط . اما القافية ، فقد اختلفوا في ابقائها او اغفالها ، وقد آثرنا ابقاءها . . . وان كل شطر من هذه القصيدة يرجع الى مثله من بحور الشعر او مجزوئها) [١] .

تماماً كما قالت مكتشفته بعد ثلاثين عاماً : (الشعر الحر جارٍ على قواعد العروض العربي ملتزم لها كل الالتزام ، وكل ما فيه من غرابة انه يجمع الوافي ، والمجزوء ، والمشطور جميعا) [٢] .

وقد علق المرحوم (ابو شادي) على القصيدة ، قائلا :

(نرحب كل الترحيب بصياغة هذه القصيدة ، الى جانب روحها الفنية الممتعة ، ولا نقول هذا مجاملة ، فليس للمجاملة سبيل الى هذه المجلة ، وانما يرجع تقديرنا للشعر الحر الى سنوات مضت ـ راجع مختارات وحي العام ص ٤٤ ـ وفي اعتقادنا ان الشعر العربي أحوج

(١) مجلة ابولو العدد ٣ السنة الاولى ١٩٣٢ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ١٢٠ .

ما يكون الآن الى الشعر الحر ، والى الشعر المرسل ، اذا أردنا ان تنهض به نهضة حقيقية) [1] .

وفي قول شيبوب : (وقد اختلفوا في ابقائها او اغفالها وقد آثرنا ابقاءها) ومن قول أبي شادي واشارته لديوان (وحي العام) الذي صدر سنة ١٩٢٥ ما يدل على قدم المحاولة عند الجماعة .

وفي السنة الحادية عشرة من (الرسالة) ١٩٤٣ في الاعداد ٥٣٨ ، ٥٣٩ ، ٥٤٠ حوار حول (الشعر الحر) وصنوه (الشعر المرسل) اشترك فيه كل من دريني خشبة ، وسهير القلماوي ، وخليل شيبوب ، والعقاد وغيرهم . وقد جاء فيه هذا التحديد :

(والشعر الحر هو الذي لايتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد، فقد يتركب البيت فيه من تفعيلة واحدة ، وقد يكون تفعيلتين ، وقد تصل تفعيلاته الى ثمان او عشر ، أو اثنتي عشرة ، وذلك في القصيدة الواحدة ، والشعر غير مقيد في أبياتها بعدد من التفعيلات) [2] .

وقد ترجم المرحوم علي باكثير رواية (روميو وجوليت) لشكسبير في حدود ١٩٣٦ ـ كما يقول في مقدمتها ـ وطبعها سنة ١٩٤٦ بهذا النوع من الشعر ، وهو يسميه (الشعر الحر) دون ان يدعي اكتشافه وكل ما قاله : (انهذه الطريقة فيالنظم هي أصلح ما يترجم به شكسبير، واعونه على الاحتفاظ بروحه) ثم يحدده بقوله : (وهو ـ اعني النظم ـ حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد [3] .

---

(١) ابولو العدد ٣ ، السنة الاولى .

(٢) مجلة الرسالة العدد ٥٣٨ السنة ١١ .

(٣) مقدمة رواية روميو وجوليت لباكثير ص ٣ .

وقد تنقل باكثير في روايته بين كل الابحر الشائعة في الشعر الحر اليوم :

الكامل ، والرمل ، والرجز ، والمتقارب ، والمتدارك ، وكذلك كانت قصيدة خليل شيبوب من الرمل .

وهذه نماذج من الابحر التي نظم عليها شيبوب وباكثير :

آ ـ نموذج من (الرمل) لخليل شيبوب ، مع الاشارة الى عدد تفعيلاتها :

هدأ البحر رحيباً يملأ العين جلالا	٤
وصفا الافق ومالت شمسه ترنو دلالا	٤
وبدا فيه شراع	٢
كخيال من بعيد يتمشى	٣
في بساط مائج من نسج عشب	٣
او حمام لم يجد في الروض عشا	٣
فهو في خوف ورعب [1]	٢

ب ـ نموذج من (المتقارب) لعلي باكثير من رواية (روميو وجوليت) ، الأمير :

عصاة الرعية حرب السلام	٤
وممتهني السيف ، اذ أوردوه دماء الجوار	٦
أما تسمعون ؟ الا فاسمعوا يا رجال ، اسمعوا ياوحوش	٧
أما تفتأون تلبون نيران حقدكم الملتهب	٧
لتبرد فيما تمج شرايينكم من عيون الدم المنسرب°	٨

(١) ابولو : العدد ٣ السنة الاولى ١٩٣٢ .

لترمن أسيافكم في التراب [١] ٤

جـ ـ نموذج من (الرجز) لباكثير :

كابيوليت :

ليس لدي غير ما قد قلت لك ٣

ما بلغت (جولييت) عمر البدر من أعوامها ٤

فلم تزل غريبة النفس على أيامها ٤

فدع لها صيفين ينضجانها ٣

عندئذ ننظر في تزويجها [٢] ٣

د ـ نموذج من (الكامل) لباكثير :

جولييت :

ذاك ابن خالي الوغد كان يريد أن يغتال زوجي ٤

عودي ، دموعي الرعن ، عودي يا دموع لمنبعك ٤

فخراج مائك انما صفو الاسى ٣

اخطأت حين دفعته ليد السرور ٣

زوجي الذي (تيبالت) حاول قتله ، حي يعيش ٤

من حيث (تيبالت) الذي قدكان ينوي قتل زوجي ،قد هلك ٥

في كل هذا ما يعزّيني ففيم اذن بكائي [٣] ٤

والملاحظ ان في هذه النملذج وامثالها كل خصائص الشعر الحر ، التي اعتبرتها السيدة نازك الملائكة اخطاء عروضية : كالتشكيلات

---

(١) رواية روميو وجوليت ص ٨ .

(٢) نفسها ص ١٥ .

(٣) رواية باكثير ص ٨٠ .

الخماسية ، والجمع بين الأضرب المختلفة للبحر الواحد ، وغير ذلك مما يأتي تفصيله .

٢ ـ البند أقدم نماذج الشعر الحر :

واذا كان إلغاء نظام البيت في القصيدة ، والاستعاضة عنه بالشطر المتغير الطول في تفعيلة واحدة هو الشعر الحر ، فالقضية أبعد بكثير من (جماعة ابولو) ومن السياب ونازك ، لأن هذا النوع من (النظم) وجد في العراق في القرن الحادي عشر الهجري وما بعده فيما يسمى (بالبند) ـ وسيأتي الحديث عنه في فصل خاص ـ والنماذج الموجودة منه على بحرين من الابحر المتقدمة هما : الرمل والهزج ، وكل ما صنعه المتأخرون ، من جماعة الشعر الحر انهم وسعوا الدائرة ، فكتبوا في كل الابحر ذات التفعيلة الواحدة .

واليك هذين النموذجين من (البند)

آ ـ يقول السيد علي باليل الحسيني من أدباء القرن الحادي عشر يمدح النبي (ص) من (الرمل) :

يا مناخ السعد والعز جمالا ٣
ومحيط المجد والفخر رحالا ٣
سرت كالشمس ، وما الشمس لمولاها مثالا ٤
انها سوف تلاقي دون علياك زوالا ٤
واحتوت فيك صفات محسْنات قبلُ منالا ٤
بعضها جود غياث يخجل الغيث انهمالا ٤
وكمال ، علم البدر كمالا ٣

وجمال ، بهر العالم بهرا [1] ٣

ب ـ ويقول السيد عبد الرؤوف الجد حفصي من القرن الحادي عشر أيضاً ، يمدح الامام عليا (ع) على (الهزج) :

وقلبي كلما دبّ الصبا الكرخي في البان ، فحاكى الغصنَ منه

العرقَ في النبضْ ٧

سعى يلتمس المخرج ،حتى كاد بالتزفار من صدري ،ينقضْ ٦

ولا بدع اذا اشتاق الى أرض ٣

بها الكل ، وكل العالم البعض ٣

فمن لي ان يداني بي حظي (النجف الاشرف) كي أقضي به

ـ من قبل ان أقضي ـ ما فات من الفرض ٩

وأفضي بمصون السر للمولى الذي آملهُ في موقف

العرض [2] ٦

وستأتي نماذج من هذه البنود في حديث مفصل عن عروض البند .

خلاصة البحث :

وخلاصة ما انتهينا اليه ان (الشعر الحر) باعتباره خروجا على عروض الشعر العربي القائم على عدد معين من التفعيلات في كل بيت ، كان في اوائل القرن الحادي عشر على يد جماعة من العراقيين فيما سموه بالبند ، وكان ذلك في وزني الرمل والهزج ، ثم توسع في هذا القرن . على يد جماعة ابولو اولاً ، والشعر الشباب في العراق ثانياً ، فنقلوه الى كل الابحر ذات التفعيلة الواحدة المتكررة . ولاصحة مطلقا لادعائهم بنوة هذا الوليد الجديد .

---

(١) كشكول الشيخ يوسف البحراني ج ٣ / ٢٦٥ .

(٢) نفسه ٣ / ٢١٩ .

الايقاع في الشعر الحر

ليس للشعر الحر (بحر) جديد يختلف فيه عن البحور التي اكتشفها الخليل للشعر العربي ، وانما الجديد فيه هو : حرية التصرف في عدد تفعيلات هذه الابحر ، وفي التوزيع الموسيقي ، لكل قطعة بما يتلاءم وحاجة الشاعر .

فاذا كانت القصيدة من (الكامل) وهو — كما عرفناه سابقاً — يتألف من ست تفعيلات ، اذا كان تاماً ، واربعة اذا كان مجزوءاً ، فان (القصيدة الحرة) من هذا الكامل لا تتقيد بالعددين : ستة او اربعة . بل قد يكون البيت تفعيلة او تفعيلتين او ثلاثاً أو اكثر من ذلك .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فان البيت التقليدي ، يتألف في الغالب من شطرين ، تقع في نهاية شطره الاول تفعيلة ثابتة تسمى (العروض)وفي نهاية شطره الآخر تفعيلة اخرى اكثر ثباتا تسمى (الضرب) أما التفعيلات الاخرى فتسمى (الحشو) . وهي تفعيلات ليست ثابتة لما يدخلها من جوازات طارئة تسمى (الزحاف) . اما القصيدة الحرة فقد ألغت نظام الشطرين ، واكتفت بشطر واحد في كل بيت ، ولكنها لا تسمى مشطورة على غرار ما مرّ علينا في القسم الاول من نماذج (المشطور) ، لأن المشطور وان الغى نظام الشطرين ، والغى تفعيلة (العروض) واكتفى بشطر واحد كقول ابي تمام في مطريته :

لما بدت للأرض من قريب

تشوقت لوبلها السكوب

تشوّق المريض للطبيـــــب
وطـرب المحب للحبيــب
وفرحـــة الاديب بالاديـب

الا ان الملاحظ ان هذا المشطور التزم بضرب ثابت في كل الابحر، وبعدد معين لتفعيلات كل شطر فجاءت تفعيلات ابي تمام : (مستفعلن مستفعلن فعولن) ، وقد كان المفروض في القصيدة الحرة ان تتصرف بعدد التفعيلات فقط ، وان تلتزم بالضرب الثابت في كل الابيات ، أي ان القصيدة من (الكامل الاحذ) تكون على الشكل التالي :

متفاعلن متفاعلن فعِلن
متفاعلن فعِلن
متفاعلن مستفعلن مستفعلن فعِلن
مستفعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن فعِلن

وهكذا اذا كانت من الكامل الصحيح ، او المرفل ، او المذال .

وكمثالٍ لذلك قول أدونيس من قصيدة (أوراق الى خالدة) :

تومي فيلتفت الغروب لها	مستفعلن متفاعلن فعِلن
من لهفةٍ ويتغنغ العنزْ	مستفعلن متفاعلن فعِلن
ما الوشم ما الخرز ؟	مستفعلن فعِلن
ما الاقدمون السمر لم يلجوا	مستفعلن مستفعلن فعِلن
لغزاً ولا اكتنهوا ولا رمزوا	مستفعلن متفاعلن فعلن
لفتاتها تخز	متفاعلن فعِلن

وجفونهـا وتر" واغنية صيفية وقميصها كرز [1]

والملاحظ انه التزم هنا (بالضرب الاحذ) من الكامل ، ولكنه في قصيدة أخرى من الكامل جمع بين الضرب المرفل (متفاعلاتن) والضرب الصحيح (متفاعلن) .

يقول من قصيدة (اغاني الى الفقر) :

جوعان يا كلني النزيفُ	مستفعلن متفاعلاتن
ويعيش في دمي الخريفُ	متفاعلن متفاعلاتن
ويكاد ينكرني الغدُ	متفاعلن متفاعلن
والموسم المتجدد	مستفعلن متفاعلن
ويكاد ينكرني الرغيفُ [2]	متفاعلن متفاعلاتن

وهذا النوع ـ الجمع بين الأضرب المختلفة للبحر الواحد ـ هو اللون الشايع في أغلب نماذج الشعر الحر ـ كما سنرى ـ وهو أيضا شائع في البند . من ذلك يبدو لي ان الالتزام بالضرب المعيّن شيء تابع للالتزام بالعدد المعين .

الابحر التي يكتب بها الشعر الحر :

بنتيجة استقراء النماذج المتوفرة من الشعر الحر نجد انه كان على الابحر ذات التفعيلة الواحدة وهي : الكامـل ، والرجز ، والرمل ، والمتقارب ، والمتدارك أو الخبب ، والسريع ، والوافر بنوعيه الاصلي (مفاعلتن) والهزجي (مفاعيلن) .

وعلى هذا الاساس فان التفعيلات التي يدور عليها الشعر الحر هي

(١) ديوان قصائد اولى لادونيس ص ٥٢ .

(٢) نفسه ص ١٨ .

كل تفعيلاتنا السابقة ، عدا (مفعولاتْ) لعدم تكررها في ابحر الشعر التقليدي .

اما الابحر التي يصعب ان يعتمدها الشعر الحر فهي الابحر المزوجة، اي التي يتألف شطرها من تفعيلتين متغايرتين : كالبسيط ، والطويل ، والمديد ، والخفيف ، والمنسرح ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث .

اساس الايقاع في الشعر الحر :

والسر في ذلك ان شعرنا العربي ، باعتباره من (الشعر الكمي) (١) أي الذي يتكون من أشطر ذات عدد معين من (المقاطع الصوتية) (٢)

(١) الذين درسوا موسيقى الشعر من الاوربيين قسموا الشعر الى ثلاثة انواع :

آ ــ الشعر الكمي ــ ومنه الشعر العربي ــ وهو الذي يعتمد على توالي كمية من المقاطع الصوتية الثلاثة . وسيأتي ايضاحها .

ب ــ الشعر الارتكازي ــ او شعر النبر ــ ومنه الشعر الانجليزي الحديث ، ومقاطع الشعر فيه تخضع لنظام (النبر) ــ اي الضغط على مقطع خاص من الكلمة بحيث يبدو بارزاً اكثر من غيره ــ وتفاعيل هذا النوع تتكون من مقطع منبور وعدد من المقاطع غير المنبورة .

جـ ــ الشعر المقطعي ــ كالشعر الفرنسي الحديث ــ ويصفونه بانه غير كمي ، وانه خال من النبر ، اي ان الايقاع فيه ، لا يعتمد على كمية من المقاطع الصوتية المتوالية ، ولا على المقاطع المنبورة وغير المنبورة ، وانما هو ذو موسيقى سيالة هادئة .

(٢) المقاطع الصوتية عند علماء الاصوات اللغوية ثلاثة :

آ ــ (مقطع قصير) وهو : صوت ساكن + صوت لين قصير (اي حركة) مثل (فَ) وهو ما عبرنا عنه بـ (المقطع المنفرد) ورمزنا له بـ(ب) .

المترتبة فيما بينها فان (الايقاع) فيه أساسه : (العدد المعيّن من المقاطع الصوتية المترتبة في كل شطر) • ومتى حدث في الشطر تغيير ــ غير ما هو مغتفر من الزحاف ــ اختل ايقاعه •

وهذه الاشطر منها ما يتألف من تفاعيل متساوية المقاطع اي من تكرار تفعيلة واحدة ، مرةً او مرتين او ثلاثاً ، كالهزج ، والكامل ، والمتقارب ، وغيرها من الابحر الصافية • ومنها ما يتألف من تفاعيل غير متساوية المقاطع ، لا في عددها ــ أحياناً ــ ولا في ترتيبها كالبسيط والطويل ، والخفيف وغيرها من الابحر الممزوجة •

فاذا أردنا ان نستعمل حريتنا في عدد تفاعيل الشطر ، مع الاحتفاظ بايقاع الشعر العربي القائم على كمية المقاطع وترتيبها، فيجب ان نعوضه (بوحدة) ايقاعية اخرى غير (وحدة) الشطر ، وليس بين أيدينا مايصلح لذلك ، غير وحدة التفعيلة المتشابهة • بمعنى أن يكون أساس الايقاع في الشعر الحر هو : (العدد المرتب لمقاطع التفعيلة الواحدة) • فاذا كان

ب ــ (مقطع متوسط) وهو : صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن مثل (لَنْ) او هو : صوت ساكن + صوت لين طويل (اي حرف مد) مثل (عي) (عو) (فا) وقدعبرناعن ذلك «بالمقطع المزدوج» ورمزنا له ب (ــ) .

جـ ــ (مقطع طويل) وهو : صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن مثل (نَارْ) (نُور) (نير) وهو قليه الورود فى الشعر العربي الا فى بعض القوافي الساكنة ، اذا كان (الضرب) مقصوراً (فاعلاتْ) او مذالا (متفاعلانْ) وقد رمزنا له ب (ــ ٠) (انظر فى تقسيم الشعر، والمقاطع الصوتية ، والنبر ، ما كتبه العلامة اللغوي الدكتور ابراهيم انيس فى (موسيقى الشعر) ص ١٤٩ و (الاصوات اللغوية) ص ١١٣ وما بعدها)

ايقاع (الكامل) التقليدي يحصل من تكرار مقاطع الشطر الواحد البالغة خمسة عشر مقطعا مرتبة كالآتي : (ن ن ــ ن ــ ن ن ــ ن ــ ن ن ــ ن ــ) فان الايقاع في الكامل الجديد يحصل من تكرار خمسة مقاطع فقط هي (ن ن ــ ن ــ) وبذلك نستطيع ان تزيد مقاطع الشطر السابق خمسة اخرى ، أو ننقصه خمسة ، وفي الحالتين نحتفظ بالايقاع المطلوب دون اخلال بأساسه .

أما ايقاع القصيدة من (الخفيف) مثلاً فهو يحصل من تكرار اثني عشر مقطعا مرتبة كالآتي : (ــ ن ــ ــ ــ ــ ن ــ ــ ن ــ ــ) أي فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ، فنلاحظ هنا اننا لو الغينا (وحدة) الشطر ، وعوضناه بوحدة التفعيلة ، فان في شطر الخفيف تفعيلتين غير متشابهتي المقاطع في الترتيب ، فترتيب الاولى (فاعلاتن) هكذا (ــ ن ــ ــ) وترتيب الثانية مستفعلن بعكسها تماماً (ــ ــ ن ــ) واذا اعتبرنا كلاً منهما تصلح ان تكون وحدة ايقاعية ، اختل (النظام الكمي) للشعر العربي القائم على (العدد المرتب) . واصبح قائما على عدد غير مرتب .

وسيأتي مزيد ايضاح لذلك عند الحديث عن محاولات الشعر الحر في الاوزان الممزوجة .

والخلاصة : ان (الايقاع) في شعرنا العربي ،كان قائماً على أساس توالي كمية من المقاطع الصوتية ، في كل شطر ، (مجزأة) الى مجموعات بعضها متشابه ، وبعضها غير متشابه ، نسميها التفعيلات ، فما كان متشابهاً صح ان نعتاض بايقاعه عن ايقاع الشطر ، ومالم يكن كذلك فلا يصح ، لانعدام الايقاع فيه .

نماذج من ابحر الشعر الحر

يؤخذ الشعر الحر كما قلنا ـ من الابحر الصافية ، ذات التفعيلة الواحدة ، ولغرض ان نكوّن فكرةً تامة عن (عروض الشعر الحر) وما يجوز فيه وما لا يجوز ، فيحسن ان نأخذ امثلة على أبحره الصافية، وما فيها من (أضرب) ثم امثلة على محاولات بعض الشعراء في الابحر الممزوجة لنصل ، بعد ذلك ، الى خطة عامة لعروضه :

١ ـ الكامل :

من قصيدة (حفار القبور) لبدر شاكر السيّاب :

وكأن بعض الساحراتْ

مدّت اصابعها العجاف الشاحبات الى السماءْ

تومي الى سربٍ من الغربان تلويه الرياح

في آخر الافق المضاء

حتى تعالى ثم فاض على مراقيه الفساحْ

فكأن ديدان القبورْ

ثارت لتلتهم الفضاء ، وتشرب الضوء الغريقْ

وكأنما ازف النشورْ

فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثون على الطريقْ

والملاحظ انه التزم هنا با (لضرب المذال) متفاعلانْ في اكثر اشطر القصيدة على النحو التالي :

وكأن بعض الساحراتْ

متفاعلن مستفعلانْ

مدت أصا - بعها العجا ف الشاحبا ت الى السماء

مستفعلن متفاعـلن مستفعلن متفاعـــلان

ولكنه قد خرج أحيانا الى الضرب المرفل (متفاعلان) فتراه بقول

فكأن قعقعة المنازل في اللظى نقر الدفوف (مستفعلان)

او وقع اقدام العذارى (مستفعلاتن)

يرقصن حولي لاعبات بالصنوج وبالسيوف (متفاعلان)

نبئت عن حرب تدور لعل عزرائيل فيها (مستفعلاتن)

في الليل يكدح والنهار فان يمر على قرانا [1] (متفاعلاتن)

وانظر هذه الابيات من الكامل لعبد الباسط الصوفي ، وقد جمع فيها بين اضرب الكامل : (متفاعلان ، ومتفاعلن ، ومتفاعلاتن) :

هذا الذي نبذته وديان وآوته جبال (مستفعلان)

ماذا يريد ؟ وتلتوي شفة ، ويرتجف السؤال

خلف النوافذ اعين تترصد الدرب البعيدة (مستفعلاتن)

تهتز أطياف الشجر (مستفعلن)

وتخور قطعان البقر

وتئن اعماق الظلام وتلهث الارض الشهيدة [2] (مستفعلاتن)

كذلك فقد جمعت نازك الملائكة في قصيدتها (الوصول) بين هذه الاضرب نفسها :

كم نغمة في ذات صيف عندما كان المساء (مستفعلان)

---

(١) انشودة المطر للسياب ٢٣٥ .

(٢) ديوان ابيات ريفية ٤٥ .

متثاقلاً نعسان ، في بعض القرى (مستفعلن)

وانا اغنيها وارقب في ارتخاء (متفاعلان)

ظل النخيل على الثرى (متفاعلن)

وقالت منهـــا :

وشـــكا النهـــار (متفاعلان)

ما حملته رؤآي من عبء الحنين

لم ألق غيرك لي نصيرا (متفاعلاتن)

في ظلمة الليل المظل

فافتح لي الباب الاخيرا

دعني أمر .. انا وظلي .. [1]

وليس الأمر مقصوراً على هذه النماذج ، فقد مرّت عليك قطعة باكثير من الكامل وهي من أوليات الشعر الحر وفيها الخلط بين أضرب (متفاعلان ، ومتفاعلن ، ومتفاعلاتن) .

ويندر جدا ان تجد قصيدة حرة خالية من ذلك .

٢ ـ الرجز :

من امثلة الرجز الحرة قول صلاح عبد الصبور في (مأساة الحلاج):

كان يقول

اذا غسلت بالدماء هامتي واغصني

فقد توضأت وضوء الانبياء

كان يريد ان يموت ، كي يعود للسماء (مفاعلان)

---

(١) قرارة الموجة ١٦١ .

كأنه طفل سماويّ شريدْ (مستفعلان)

قد ضل عن أبيه في متاهة المساءْ (فعولْ)

كان يقولْ : (مفتعلان)

كأن من يقتلني محقق مشيئتي (مفاعلن)

ومنفذ ارادة الرحمانْ [1] (مفعولْ)

فأنت تراه قد جمع بين هـــذه الاضرب المختلفة : (مستفعلان ، مفاعلان ، مفتعلان ، مفاعلن ، فعولْ ، مفعولْ) .

كذلك فان نزاراً القباني قد جمع في قطعة من قصيدته (قصـــة راشيل) مثل هذه الاضرب المختلفة :

اكتب للصغارْ

لعرب الصغار حيث يوجدون

لهم انا اكتب للصغار

لا عين يركض في أحداقها النهارْ

اكتب باختصار

قصة ارهابيّة مجندة

يدعونها راشـــيلْ

قضت سنين الحرب في زنزانة منفردة [2]

٣ ـ الرمل :

من قصيدة للشاعر السوداني صلاح احمد ابراهيم [3] :

(١) الحلاج ص ١٨ .

(٢) قصائد ص ١٦٨ .

(٣) ديوان غابة الابنوس ص ٣٢ .

يا مرّية :

ليت لي أزميل (فدياس) وروحاً عبقرية

واماي تلّ مرمرْ

لنحت الفتنة الهوجاء في نفس مقاييسك تمثالاً مكبَّر

وجعلت الشعر كالشلاّل : بعض يلزم الكتف ، وبعض يتبعثر

وعلى الاهداب ليلاً يتعثر

وعلى الاجفان لغزاً لا يفسر

وعلى الاسنان سكّر

وفماً — كالاسد الجوعان — زمجر

يرسل الهمس به لحناً معطّر

وينادي شفةً عطشى واخرى تتحسر .

وعلى الصدر نوافير جحيم تتفجر

وحزاماً في مضيقٍ كلما قلت : قصير هو ، كان الخصر أصغر

والملاحظ ان الشاعر سار في اكثر ابياته على ضرب واحد ، الاّ انه قد خرج في بعض القصيدة من الضرب الصحيح (فاعلاتن) الى الضرب المقصور (فاعلانْ) كقوله :

يا مرّية

انا من افريقيا : صحرائها الكبرى ، وخط الاستواء

شحنتني بالحرارات الشموس

وشوتني كالقرابين على نار المجوس

الاّ ان نازك الملائكة كانت ابعد منه خطىً فجمعت بين هـذه الاضرب على التوالي : (فعِلانْ ، فاعلانْ ، فاعلن ، فعِلن ، فاعلاتن ،

نعِلاتن) في القطعة التالية :

فيم نخشى الكلماتْ

وهي احياناً أكفٌ من ورودْ

وهي احياناً كؤوس من رحيق منعشٍ

رشفتها ، ذاتَ صيفٍ ، شفةٌ في عطشٍ

ان منهـا كلمات هي أجراس خفية

فترة مسحورة الفجر سخيّة [1]

٤ ـ المتقارب :

ومن المتقارب قصيدة نازك (طريق العودة) :

نعود اذن في الطريق الطويلْ

تواجهنا الاوجه الجامدة

يواجهنا كل شيء رأيناه منذ قليلْ

كما كان في ركدة باردة

والملاحـظ انها جمعت فيها بين الضرب المقصـور (فعولْ) والمحذوف (فعو) كما أضافت الى ذلك الضرب الصحيح (فعولن) في قولهـا من القصيدة :

تمر بنا لا تفكر فينا

وننسى ونجهل أنّا نسينا [2]

كذلك صنعت فدوى طوقان ، اذ جمعت بين الضرب الصحيح والمحذوف في قولها :

---

(١) قصيدة (اغنية حب للكلمات) مجلة الآداب السنة ٣ .

(٢) قرارة الموجة ص ٤٠ .

الى أين أهرب منك وتهرب مني
الى اين امضي وتمضي
ونحن نعيش بسجن
من العيش ، سجنٍ بنيناه نحن اختيارا
ورحنا يداً في يد
نرسخ في الأرض اركانه
ونعلي ونرفع جدرانه
من العشق شدناه من لَبِنات الاماني [1]

وكذلك جمع عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحية (ثأر الله : الحسين ثائرا) [2] بين الضربين الصحيح والمحذوف :

الوليد : لان الحسين تقي نقي
وسبط النبي
وشهرته انه لا يقول سوى الحق مهما يكن من عواقب
على مَ يقوم اذن ملكنا ؟
علامَ نشيّد اركاننا ؟
أنبنيه فوق ذيول الكلاب ؟
أنبنيه فوق ذليلي الرقاب ؟
أنبنيه فوق رؤوس الثعالبْ ؟
على بائعي رأيهم بالذي ينالون من ذهب او مناصبْ

٥ ـ المتدارك والخبب :

مرّ بنا أن المتـدارك نوعان : نوع تكون تفعيلته صحيحـة

(١) ديوان وجدتها لفدوى ص ٥٥ .

(٢) ـ الحسين ثائرا ص ٤١ .

(فاعلن فاعلن) وقد سميناه (المتدارك) ونوع تفعيلته مخبونة (فعِلن فعلن) وسميناه (الخبب) .

آ ـ فمن (المتدارك) قول السياب من قصيدة (المسيح بعد الصلب) [1] :

بعد ما أنزلوني سمعت الرياح
في نواحٍ طويل تسفّ النخيل
والصليب الذي سمّروني عليه طوال الاصيل
لم تمتني وانصت كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبل يشدّ السفينة

وانت تراه قد جمع بين الضربين : المقصور (فاعلان) والمرفل (فاعلاتن) ثم أضاف الى ذلك ضربا صحيحا (فاعلن) والاضرب الثلاثة مجموعة في المقطع التالي :

قلبيَ الأرض تنبتُ قمحاً ، وزهراً ، وماءً نميرا	(فاعلاتن)
قلبيَ الماء ، قلبي هو الجدولُ	(فاعلن)
موته البعث يحيا بمن يأكلُ	=
في العجين الذي يستديرْ	(فاعلاتن)
ويدحّى كنهدٍ صغير ، كثدي الحياه	(فاعلانْ)

ب ـ ومن (الخبب) قصيدة (مزامير الآله الضائع) [2] لادونيس :

---

(١) انشودة المطر السياب ص ١٤٥ .

(٢) ديوان اوراق فى الريح لادونيس ص ٩٩ .

آهِ الجسدْ

"قدَر" حلو أغوى الارضا

ألاّ ترضى

ولهيب شعور لا يترد

آهِ الجسدْ

من أطفال الجسد الابدْ

فيه نغرسُ فيه نقطفْ

فيه ما لا يُعرفْ ، يعرفْ

معبد قلبي ، معبد شعري ، معبد عمري

اعصابي فيه توقد مثل بخور الكاهن مثل الجمرِ

آه نداء الكاهن آه ندائي يصعد يصعد يصعدْ

حتى وجه القمر الآخر حتى أبعدْ

وقد جمع فيها بين أضرب (فعِلن وفعلان وفَعْ) وأدخل في حشوها (فاعلْ) وهي تفعيلة شائعة بين المعاصرين .

٦ ــ الوافر والهزج :

واظنك لم تنس اننا جمعنا بينهما في بحر واحد لتشابه تفعيلتهما ومن امثلته :

آ ــ قول عبد الوهاب البياتي من قصيدة (الرجل الذي يغني)[١] وهي هزجية ذات ضرب واحد :

على أبواب طهران رأيناه

---

(١) ديوان اشعار فى المنفى .

رأينـــــاه

يغني عمر الخيام ، يا أخت ، ظنناه

على جبهته جرح عميق فاغر" فاه

يغني احمر العينين ، كالفجر ، بيمناه

رغيف ، مصحف ، قنبلة كانت بيمناه

ب ـ ومن قصيدة نزار قبـاني (خمس رسائل الى امي) [1] وهي ذات ضرب واحد الا انه جمع فيها بين تفعيلتي الوافر (مفاعلتن) والهزج (مفاعيلن) :

سلامات"

سلامات"

الى بيت سقانا الحب والرحمة

الى أزهارك البيضاء ، فرحة (ساحة النجمة)

الى تختي ، الى كتبي ، الى اطفال حارتنا

وحيطان ملأناها بفوض من كتابتنا

الى قطط كسولات تنام على مفارشنا

وليلكةٍ معرّشة على شباك جارتنا

جـ ـ ومن الوافر الهزجي (اغنيات فلسطينية) لسلافة حجاوي، وقد جمعت فيها بين تفعيلتي الوافر والهزج ـ كما صنع نزار ـ الا انها جمعت بين أضرب مختلفة هي (مفاعلتن ، مفاعلتان ، ومفاعيلن مفاعيلان) :

غفوت وكانت الساحات مغبرّة"

---

(١) ـ الرسم بالكلمات ١٢٨ .

لعشرين من السنوات
وكان الليل في الطرقات . ليلاً صامت العبرة
فلا قدم تؤانسه
ولا ظل يجالسه
وعين الارض مصفرة
وذات صباح
أطل الفجر في الشرفات ، ضوءاً لاهب الحمرة
ورنّ صداح
يؤذنه بلال الصبح في أكمة :
فلسطين على القمة
فلسطين هوت نجمة
فلسطين انتهت خيمة
فحيّ على فلاح الفجر ، حي الثأر والنقمة (1)

د ـ ولكن السياب تجاوز هؤلاء جميعاً ، فقد جمع الى جانب هذه الاضرب السابقة ضرب الوافر التام (فعولن) في قصيدته (في المغرب العربي) خذ منها هذا المقطع :

قرأت اسمي على صخرة
هنا في وحشة الصحراء
على آجرّة حمراء
على قبرٍ فكيف يحسّ انسان يرى قبره ؟
يراه وانه ليحار فيه : (فعولن)

(1) مجلة الاقلام عدد ٩ سنة ٣ .

احي هو أم ميت ؟ فما يكفيه
أن يرى ظلاً له على الرمال
كمئذنة معفّرة ، كمقبرةٍ ، كمجد زال (١)

والملاحظ ان قوله (ان يرى ظلاً له على الرمال) خارج على وزني الوافر والهزج معاً . ذلك لانك ان (دوّرت) معه الشطر السابق ، والحقت به الهاء من (يكفيه) صار وزنه رجزاً : (مفاعلن مستفعلن مفاعلان) وان لم تدوره صار رملاً (فاعلاتن فاعلات فاعلان) وكلا التشكيلتين خارجة على الوافر الهزجي !.

على ان هذا المزج بين تفعيلات بحر وآخر ، يوجد ـ بقصد أو بغير قصد ـ في شعر السياب ، فاذا اخذنا من هذه القصيدة نفسها هذا المقطع وجدنا فيه الاوزان التالية

فيا قبر الآله على النهار	مفاعيلن مفاعلتن مفعولن
ظلّ لألف حربة وفيل	مستفعلن مفاعلن فعول
ولون أبرهه	مفاعلن فعو
وما عكسته منه يد الدليل	مفاعلتن مفاعلتن فعولن
والكعبة المحزونة المشوهة (٢)	مستفعلن مستفعلن مفاعلن

وما ادري اذا كانت الاذن العربية تستسيغ هذا المزيج !!

٧ ـ السريع :

ومن أمثلة السريع قصيدة بلند الحيدري (فجر ١٤ تموز) (٣) :

---

(١) (٢) انشودة المطر ٨٢ ، ٨٣ .

(٣) ديوان جئتم مع الفجر لبلند غير مرقم الصحائف .

جئتم مع الفجر وكانت هنا
مجزرة تنمو بلا عذر
وخلف باب السجن كانت منى
تعيش في وهن
وكان للعذر
ألف يد تسرق من ذهني
ومن دمي الحر
شوق الليالي السود للفجر
جئتم وكنا هنا
نقتل في صمت ولا ندري
أيصاب الانسان
أتحرق النيران
بيوتنا ، صغارنا ، لاننا نحلم بالفجر

والملاحظ انه جمع فيها من أضرب السريع بين : (فاعلن ، وفعلان وفعلان) .

ومن السريع أيضا قول فدوى طوقان من قصيدة (هل كان صدفة):
دخلتها في غفوة حلوة
من غفوات الزمان
وامتد طرفي هناك
ودار في خطفة
يبحث عن عينين ضحاكتين
ولم يكن ضمك بعد المكان

ما أوحش الفردوس ان لم تكن
فيه ، وأقبلتَ فيا بهجتي
ورفَّ قلبي حين مست خطاكْ
اوتارَه الف رنة (1)

والملاحظ انها جمعت بين أضرب السريع : (فاعلن ، فاعلانْ ، فعْلن) ثم أضافت ضرباً جديداً ، ليس من السريع هو المرفل (فاعلاتن) .

ويلاحظ كذلك انها أتت في القصيدة بتفعيلات غريبة على الوزن مثل : (همْ يحسبونْ) مستفعلان . ومثل : (هل كان صدفةْ مستفعلاتن . وما أدري اذا كانت الشاعرة عامدة أم غافلة ؟ !

خلاصة عروض الشعر الحر :

وخلاصة ما مرَّ من عرض نماذج الشعر الحر أنه :

١ ـ يؤخذ من الابحر ذات التفعيلة الواحدة : الكامل ، والرجز والرمل ، والمتقارب ، والمتدارك والخبب ، والوافر الهزجي ، والسريع، وتفعيلاته هي التفعيلات الثمان ـ عدى مفعولاتُ ـ اذا تكررت في ابحرها الاصلية مرةً أو مرتين أو ثلاثاً .

اما الممزوجة فسيأتي الحديث عنها .

٢ ـ معنى (حرية) الشعر الحر ، من ناحية شكلية :

آ ـ انه لا يلتزم بعدد معين من تفعيلات البحر ، فله مطلق الحرية فيها ، من الواحدة الى الست ـ غالبا ـ وقد يزاد على ذلك احيانا .

---

(1) ديوان وجدتها ص ٦٠ .

ب ـ انه لا يلتزم بما كان في الشكل التقليـدي من تفعيلتي (العروض) و (الضرب) الثابتتين اما تفعيلة العروض فلأنه من شطر واحد ، واما الضرب الموحد فلأنه يلزم الشطر الثابت ، لا المتغير الطول.

٣ ـ ان الشعر الحر يلتزم . اساسا ـ في حشوه ـ بنفس تفعيلة البحر المتكررة ، ولا يتجاوزها الى تفعيلة بحر آخر ويحق له الاتيان بها بنفس جوازاتها السابقة .

٤ ـ اضرب الشعر الحر قد تزيد أحيانا على الاضرب المسموعة للشكل التقليدي في كل بحر ولا تضر شيئاً في موسيقاه ، وقد مرت نماذج من ذلك .

٥ ـ العلل الواردة في الابحر القديمة ، كلها ترد على الشعر الحر بفارق واحد هي أنها في الشكل الجديد جارية مجرى الزحـاف من ناحيةعدم اللزوم ، لما مر من جواز اختلافاضربه. وشأنها فيذلكشأن (التشعيث) في ضرب الخفيف و (الحذف) في عروض المتقارب من شكلنا القديم .

***

الشعر الحر والابحر الممزوجة

تمهيـــد :

قلت ان الشعر الحر لا يؤخذ الا من الابحر ذات التفعيلة الواحدة أو ما سمي (بالابحر الصافية) أما الابحر الممزوجة ، أي التي يكون شطرها مؤلفا من تفعيلتين مختلفتين ، فيفقد الشعر الحر فيها من ايقاعه الشيء الكثير .

والسر في ذلك ــ كما قدمنا ــ ان الشعر العربي باعتباره من (الشعر الكمي) أي الذي يعتمد الايقاع فيه على (وحدة) هي الشطر المؤلف من عددٍ من المقاطع الصوتية المترتبة ، فاننا اذا الغينا هذه الوحدة الايقاعيه ، فلا بد من الاستعاضة عنها بوحدة ايقاعيــة أخرى ، وليست هي غير (وحدة التفعيلة) .

وعلى هذا الاساس فان شطر البسيط مثلاً (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) يتألف من أربعة عشر مقطعا صوتيا مرتبة على الشكل التالي :

ــ ــ ں ــ / ــ ں ــ / ــ ــ ں ــ / ــ ں ــ

وكذلك فان مقاطع شطر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) اثنى عشر مقطعا مرتبة هكذا :

ــ ں ــ ــ / ــ ــ ں ــ / ــ ں ــ ــ

اما شطر الكامل مثلا (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) فان مقاطعه الخمسة عشر مرتبة هكذا :

ں ں ـ ں ـ / ں ں ـ ں ـ / ں ں ـ ں ـ

ولا يكون الشعر ـ في نظام البيت ـ موزونا الا اذا استكمل كل شطر منه ـ عدا الجوازات ـ هذه المقاطع الصوتية ، وبنفس الترتيب السابق لكل بحر ، والا فقد ايقاعه .

هذا هو الاساس في ايقاع الشكل القديم .

أما الشكل الحديث ، فلأنه الغى الايقاع الناشيء عن (وحدة الشطر) واستعاض عنه (بوحدة التفعيلة) فلا بد له اذن ، من الاحتفاظ بايقاعها ، وهو لا يحصل ، الا بتكرار نفس المقاطع الصوتية المكونة لها بما فيها من ترتيب .

وعليه ، فاذا رجعنا الى هذه الابحر الثلاثة ـ الكامل ، والبسيط والخفيف ـ وجدنا كلاً منها يتألف من وحدات بعضها يمكن الاستفادة منه ، وبعضها لا يمكن ، فالكامل فيه ثلاث وحدات يتألف كل منها من خمسة مقاطع صوتية ، ولا يختلف ترتيب هذه المقاطع الخمسة بين وحدة واخرى ، لذلك يمكن ان تكون وحدته أساسا لايقاع جديد .

امّا الخفيف فهو يتألف من ثلاث وحدات كل منها ذات أربعة مقاطع ولكن ترتيبها يختلف بين تفعيلـة وأخرى ، فهو في فاعلاتن : (ـ ں ـ ـ) بعكس ترتيب مستفعلن (ـ ـ ں ـ) .

وأما البسيط فانه يتألف من أربع وحدات تختلف عدداً وترتيباً .

لذلك فاننا اذا أردنا أن نستعيض عن وحدة الشطر، بوحدة التفعيلة فيهما فالأمر لا يخلو من حالتين :

الاولى : ان نختار احدى التفعيلتين بصورة مستمرة وهي اما (مستفعلن) او (فاعلن) في البسيط . واما (فاعلاتن) او (مستفعلن)

في الخفيف .

والنتيجة العملية لهذا أن يخرج النسج عن كونه بسيطا او خفيفا الى أبحر تلك التفعيلة الواحدة التي التزمناها دائماً : الرجز ، او المتدارك ، او الرمل .

الثانية : ان نمزج بين التفعيلتين وهذه الحالة لاتخلو من أمرين أيضا :

١ ـ اما ان نعتبر التفعيلتين معاً هما (الوحدة الايقاعية) أي ان (مستفعلن فاعلن) في البسيط هي الوحدة الايقاعية المكررة وان مقاطعها السبعةمرتبة هكذا (ـ ـ ں ـ ـ ں ـ) والوحدة الايقاعية في الخفيف هي (فاعلاتن مستفعلن) معاً . او (مستفعلن فاعلاتن) معا . ونتيجة هذا اننا خرجنا عن (الشعر الحر) وعدنا الى ايقاع اشطر كاملة ، هي (منهوك البسيط) و (المقتضب) و (المجتث) أو أي مجزوء من مجزوءات الابحر الاخرى .

٢ ـ ان نمزج بين التفعيلتين المختلفتين بحرية تامة ، بحيث يجوز لنا ان ننسج البسيط على الشكل التالي :

مستفعلن فاعلن

فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن فاعلن مستفعلن

فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن

واظن ان ليست هناك اذن (عربية) تحس بايقاع مثل هذا ، لا في الشطر ، ولا في التفعيلة .

والخلاصة : ان محاولة أخذ الشعر الحر ، من الابحر الممزوجة ــ من ناحية نظرية ــ لا تخلو من حالات ثلاث :

١ ــ ان نختار تكرار تفعيلة بعينها من الابحر الممزوجة ، وذلك عبث ، لاننا نعود الى الابحر الصافية حينئذ .

٢ ــ ان نعتبر التفعيلتين معاً هما الوحدة الايقاعية المكررة ، فنعود بذلك الى نظام الشطر لا التفعيلة .

٣ ــ ان نمزج بين التفاعيل المختلفة بحرية تامة ، فنفقد الايقاع في الشعر العربي .

وكل هذه الحالات تجعل محاولة الشعر الحر في الابحر الممزوجة شيئاً غير عملي . هذا من الناحيـــة النظرية ، اما العملية فسنستعرض المحاولات القليلة للسياب وأدونيس في البسيط والخفيف ، لنقف على مقدار توفيقهما فيها .

مع العلم أني لم أجد لغيرهما من شعرائنا المعاصرين بل لم أجد لهما في غير هذين البحرين . اللهم الا محاولة واحدة للسياب في الطويل .

١ ــ السياب والابحر الممزوجة :

وجدت للمرحوم السياب خمس محاولات في البسيط هي : (بور سعيد) من ديوان أنشودة المطر ، و (افياء جيكور) من ديوان المعبد الغريق ، وقطعة من (سفر أيوب) في ديوان منزل الاقنـــان ، و (يا غربة الروح) من ديوان شناشيل ابنة الچلبي ، و (رسالة) من ديوان اقبال ، ولا ادري اذا كان له غير ذلك .

أما الطويل فله منه محاولة واحدة في ديوان شناشيل بعنوان (ها هاهوه) .

واما الخفيف فمحاولة واحـــدة بعنوان (ثعلب الموت) من انشودة المطر .

آ ـ اما محاولاته في البسيط ففيها الظواهر التالية :

١ ـ ان اكثر هذه القصائد جاء على شكل ابيات او اشطر كاملة في البسيط كل ما تمتاز به انها خالفت بين القوافي ، أو لم تلتزم بها على طريقة (الشعر المرسل) [1] وهذا نموذج منها :

جيكور جيكور ، يا حقلاً من النورِ
يا جدولاً من فراشاتٍ نطاردها
في الليل في عالم الاحلام والقمرِ
ينشرن اجنحة اندى من المطر
في أول الصيف يا باب الازاهيرِ
يا باب ميلادنا الموصول بالرحم
من أين جئناك من أي المقادير

٢ ـ ان بعضها جعل الوحدة الايقاعية هي (مستفعلن فاعلن) فأعادهما معاً في الاشطر وانصافها ، وهذه امثلة منها ، فمن قصيدة (رســالة) :

جاءت رسالتكِ الخضراء كالسعفِ
بلّ الحيا منه والانسام والمطرُ

(١) يطلق (الشعر المرسل) على الشعر العمودي الذي يرســل القافية ، دون التزام بها ، وقد كتب به من المتأخرين محمــد فريــد ابو حديد رواية (مقتل عثمان) كما ترجم روايات شكسبير ،وكتب به من العراقيين جميل صدقي الزهاوي ، وستمر عليك بعض نماذج المرسل قريبــا .

جاءت لمرتجف

على السرير وراء الليل يحتضر

ومن افياء جيكور :

جيكور مسي جبيني فهو ملتهب

مسّيه بالسعفِ

والسنبل الترف

مدّي عليَّ الظلال السمر تنسحب

وهذه المحاولة مقبولة ، من ناحية موسيقية ، الا أنها لا تعدو ان تكون (مشطوراً) أو (منهوكاً) للبسيط ، لما فيه من الالتزام بعدد معين في كل شطر هو (مستفعلن فعِلن) •

٣ ــ أما الظاهرة الثالثة ، وهي مزج التفعيلتين بحرية تامة ، فهي نادرة جداً في هذه القصائد ، ومع ندرتها فانك تشعر بأنها فقدت موسيقى البسيط •

خذ مثلا هذا المقطع من افياء جيكور :

كأنها سرج الموتى تقلبها ايدي العرائس من حال الى حال

افياء جيكور أهواها

كأنها انسرحت من قبرها البالي

ألا تشعر بان قوله (أفياء جيكور اهواها) وتقطيعه : (مستفعلن فاعلن فعلن) خارج على الوحدة الايقاعية ، واظن أن الشاعر ، قد أحس بارتباك هذا المزج ، لذلك فهو لم يعد الى مثل هذا الشطر اكثر من ثلاث مرات في قصيدة تبلغ ٦٥ بيتا • ولم يصنع مثل هذا مطلقاً في محاولتي (ياغربة الروح) و (سفر ايوب) • اما في (رسالة) فقد

جاء به مرة واحدة في الشطر الخامس من هذا المقطع :

سفينة يشتهي ظلها القمرُ
فيها الشفاء هو الرّبان والقدر
فيها المغني
لكان مما عراه الداء ينتحر
جاءت تحدثني عني (مستفعلن فعِلن فعلن)
عن شهقة الصيف في جيكور يحتضر

وانت تلاحظ أيضا ان الشطر الثالث ، ورد بتفعيلة واحدة هي (مستفعلاتن) ولا حاجة للقول بانعدام الايقاع فيها .

اما قصيدة (بور سعيد) فانه قد كان فيها (حراً) في مزج التفعيلات حقاً دون ان يرتبك ايقاعه ، الا انه خرج من البسيط الى بحر آخر يساعده على تكرار التفعيلة الواحدة هو (السريع) ، بعد أن وقع في تفعيلة لا علاقة لها بالبحرين جميعا هي (مفعولن) . انظر هذا المقطع مع تقطيعه :

من أي احداق طفلٍ فيك تغتصب
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن
من أي خبز وماء فيك ما صلبوا
من أيما شرفةٍ ؟ من أيما دار مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
تنهلّ اشعاري مستفعلن فعلن
كالثار مفعولن
كالنور في رايات ثوار مستفعلن مستفعلن فعلن
من مائك السهران اوتاري مستفعلن مستفعلن فعلن

أم برجك الهاري				مستفعلن فعلن

يبكي دماً من جرح بحّار			مستفعلن مستفعلن فعلن

والظن انه لا يخفى عليك انتقاله الى (السريع) في الاشطر الاربعة الاخيرة ثم استمر على هذا السريع في بقية المقطع :

اطفالك الموتى على المرفأ

يبكون في الريح الشمالية

والنور من مصباحه المطفأ

قد غار كالمدية

في صدري العاري .... الخ [1]

***

ب ـ اما محاولته في الطويل فهي الاخرى لا تتعدى التزامه بالوحدة الايقاعية المكونة من التفعيلتين معا (فعولن مفاعيلن) وهذا مثال منها :

تنامين انت الآن والليل مقمر

اغانيه انسام وراعيه مِزهَر

وفي عالم الاحلام من كل دوحة

تلقاك معبر

وباب غفا بين الشجيرات اخضر [2]

وفيما عدا ذلك لا تجد فيها (الحرية) في مزج التفعيلات او عددها .

---

(1) انشودة المطر ١٨٤ .

(2) شناشيل ٥٤ .

جـ ـ فاما محاولة السياب في الخفيف فقد كانت في قصيدته (ثعلب الموت) [1] واكثرها أبيات كاملة من الخفيف ، وأحياناً أشطر تامة منها على الطريقة التي اتبعها الجواهري في (افروديت) ، وليس فيها ما يجلب النظر غير بيتين في اولهما :

كم يمضّ الفؤادَ ان يصبح الانسان صيداً لرمية الصياد
مثل أي الظباء ، أي العصافير ، ضعيفا
قابعاً في ارتعادة الخوف يختفي ارتياعاً ، لان ظلاً مخيفا

وانت تدرك ان البيت الثاني بيت ناشز الايقاع : (فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فعِلاتن) لان فيه تفعيلة زائدة على ايقاع الشطر .

اما الثاني فهو قوله :

وهي تختض شلها الرعب أبة ها بحيث الردى ـ كان الدروبَ ..
.. استلها ما ردكان النيوبا

وليس فيه ما يخرج على ايقاع الشطر غير (التدوير) بين البيتين الذي اضطر اليه البدء بساكن (استلها) ولولاه لقال : (كان الدروبا سلها مارد ...

هذه النماذج هي كل ماوجدته للسياب من محاولاته في الابحر الممزوجة وانت ، بحيث تراها ، لا تخرج من الناحية العملية ، عما قلناه في الناحية النظرية . فهي أما ان تضطر الى التزام (ايقاع الشطر) او مجزوئه ، وبذلك يفقد (حرية) الشعر الحر ، واما ان يختار الحرية في مزج التفعيلات ، فيفقد بذلك (ايقاع الشعر) .

***

(1) انشودة المطر ١٣٣ .

٢ ـ أدونيس وعروض القصيدة

اما المحاولة الجادة حقا، في الابحر الممزوجة ، فهي محاولة ادونيس في بحري الخفيف والبسيط ، فقد كتب قصائد مطولة من الخفيف ، احتفظ فيها بايقاع البحر كما هو ، أي باعادة (فاعـلاتن مستفعلن فاعلاتن) وهي الوحدة المميزة لموسيقى الخفيف ، دون أن يفقـد حريته .

أي أن قصائده الحرة الممزوجة خلت من (النشاز) الذي وقع به السياب من جهة ، كما أنه ، من الجهة الثانية ، كان (حراً) بمعنى أنه كسر (نظام البيت) ذي الشطرين ، واصبحت القصيدة ، لا تقف على أبيات تنتهي عند نهاية الاشطر .

ولكن ادونيس وقع في شيء جديد ، يحتاج الى اذن غير عربية ، فقد كتب قصائده من مقاطع ، فصل بين فقراتها ـ تبعاً للمعنى الذي يريد ـ بفواصل غير طبيعية ، أي لا قافية ولا ضرب ، فهو لا يقف حيث يقف الشطر ، بل يقف في وسطه ، ويبقى الشطر معلقاً بالذي يليه اما على طريقة (التضمين) [١] احيانا او على طريقة (التدوير) [٢]

---

(١) يعتبر (التضمين) عيبا من عيوب القافية ويراد به : ان لا يستقل البيت بمعناه بل تعلق قافيته بصدر البيت الآخر ، بان تفتقر اليه فى افادة المعنى ولا تستغني عنه كقول النابغة :

وهم وردوا (الجفـار) على تميم وهم اصحاب يوم (عكاظ) اني
شـهدت لهم مواطن صـادقات شــهدن لهم بحسن الظن مني

(٢) (التدوير) هو ان ينتهي الشطر فى وسط كلمة تكون بقيتها

بين الاشطر ـ وهو الغالب ـ بحيث قد يصل هذا التدوير بين أشطر تبلغ السبعين احيانا ، ولا ينتهي الا حيث يبدأ بمقطع جديد .

ونحن اذا اردنا ان نقف في الانشاد ، حيث اراد الشاعر ، نكون قد وقفنا على غير وزن ، اما اذا وقفنا مع (الوحدة الايقاعية) للخفيف بقيت الاشطر (معلقة) بهذه الظاهرة الجديدة ، التضمين او التدوير الدائمين .

ولنأخذ هذا المثال من قصيدة (هذا هو اسمي) كما كتبها الشاعر:

(... ما حياً كل حكمةٍ / هذه ناريَ / لم تبق آيةٌ / دمي الآية / هذا بدئي / دخلت الى حوضكِ / ارض تدور حوليَ اعضاؤكَ نيل يجري / طفونا ترسبنا / تقاطعتِ في دمي قطعتْ صدركَ امواجي انهصرتِ لنبدأ : نسي الحب شفرة الليل / هل أصرخ أن الطوفان يأتي ؟ / لنبدأ : صرخةٌ تعرج المدينة والناس مرايا تمشي / اذا عبر الملحُ التقينا هل انت ؟ /

ـ « حبيَ جرحٌ

جسدي وردة على الجرح لا يقطف الا موتاه دمي غصنٌ أسلمَ أوراقه استقر) [٢] . الى آخره ...

ونحن اذا فصلنا بين اشطر الخفيف هنا ، خنقتنا ظاهرة التدوير المستمر :

ماحياً كل حكمةٍ هـــذه نا ريَ لم تبـق آيـــة دمي الآ

في الشطر الثاني كقول ابي العلاء المعري :

ليلتي هــذه عروس من الزنـــج عليها قلائد من جمان

(١) « مجلة مواقف » لادونيس العدد ٤ السنة الاولى ١٩٦٩ .

يـة هذا بدئي دخلت الى حو ضـك ارض تدور حولي اعضا
ؤك نيل يجري طفونا ترسـ سنا تقاطعتِ في دمي قطعت صد
رك امواجي انهصرتِ لنبدأ : نسى الحب شفرة الليل هل أصـ
رخ ان الطوفان يأتي ؟ لنبدأ : صرخة تعـرج المدينة والنـا
س مرايا تمشي اذا عبر الملـ ـحُ التقينا هل انت حبي جرح
جسدي وردة على الجرح لا يقـ ـطف الا موتاً دمي غصن أسـ

والادونيسيون يبالغون في براعة هذه التجارب فيقولون مثلاً :

(هكذا يجيء هذا الصوت محمولاً في ابعاد شكلية جديدة ، تتعانق لا نهائية الصعود الصوفي ، ولا محدودية الشكل ، تنتقل من عهد (الشكل الواحد) الذي يفرض سلفاً على كل قصيدة ، الى مرحلة يصبح فيها لكل قصيدة شكلها الخاص : من عهد (عروض الشعر) الى عهد (عروض القصيدة) [1] .

وملاحظاتي على هذا النمط من كتابة القصيدة ، انه يخالف ما اعتادته الاذن العربية من موسيقى الشعر ، واذا وجد في الشعر الانجليزي او الشعر الفرنسي ما يسمى بـ (الجريان) او (تسلسل المعنى في اكثر من بيت) [2] فليس معنى ذلك ان الاذن العربية ، ترحب بهذا النوع من الجريان ، بدليل انها رفضت ظاهرة (التضمين) التي وردت في امثلة نادرة جداً ، واعتبرتها عيباً وشذوذاً . كما انها لم تستسغ من التدوير الا ما كان بين شطري البيت ، ولذلك اعتبرت الابيات المنسوبة لابي العلاء من التكلف والمعايات :

---

(١) خالدة سعيد في غلاف ديوان (كتاب التحولات) لادونيس .
(٢) غالي شكري في : شعرنا الحديث الى اين ص ٣٤ .

اصلحـــك الله وابـ	ـقاك لقـد كان مـن ال
واجب ان تأتينـــا الـ	ـيوم الى منزلنـــا الـ
خالي لكي نحـدث عهـ	ـداً بك يا خير الاخـلـ
لاء فمـا مثـلك مَنْ	غيّر عهـدا او غفـل (١)

الشعر المرسل ومحاولة أدونيس :

على اني لا اعتبر هذه المحـاولات الادونيسية ــ من ناحيـة شكلية ــ تختلف كثيرا عن تجارب الشعراء العرب في (الشعر المرسل) فاننا اذا استثنينا (التدوير) ــ وهو موضع ثقل المحاولة الادونيسية ـ بقي الجريان ، أو تسلسل المعنى في اكثر من بيت ، وبقي الاحتفاظ بالوحدة الايقاعية ــ الشطر ــ كما هو في التجربتين : الادونيسية ، والشعر المرسل ، وربما كان الشعر المرسل أقرب الى آذاننا من الحاح التدوير الادونيسي • وهذه نماذج منه :

آ ــ محاولة أبو حديد في الخفيف :

ترجم محمد فريد ابو حديد مسرحيات شكسبير ، في الثلاثينيات بهذا النوع المرسل ، على ابحر مختلفة ، وكتبها كتـابة النثر ، مع الاحتفاظ بالوحدة الايقاعية (الشطر) في كل بحر •

وهذه قطعة من مسرحية (يوليوس قيصر) على الخفيف :

(قيصر كان لي صديقاً وفيا • لا ولكن (بروت) ينقم منه انه طامع حريص وانتم قد عرفتم بروت شهماً نبيلا • قيصر قد أتى بأسرى كثار وحبانا فداءهم اموالا ملأت بالغنى خزائن روما ، أبهذا ترون

---

(١) ابن خلكان ١٤٣/٢ فى ترجمةمظفر بن ابراهيم العيلاني الضرير .

قيصر يطغى ؟ كان اما يرى المساكين تبكي يذرف الدمع رأفة ، ولعمري ان قلب الطغاة عات صليب . غير اني أقول هذا وانتم قد سمعتم پروت وهو كريم قال قد كان قيصر طماحا . أرأيتم تلك الغداة وأنا يوم عيد الربيع ، اذ قد شهدتم كيف قدمت نحوه التاج ارجو لو تلقاه بالقبول ثلاثا فأباه ؟ أكان ذلك حرصا ؟) [1] .

ب ـ محاولة طه حسين فى المديد :

وكتب الدكتور طه حسين في افتتاحه لفصل (ذو الجناحين) من كتاب (على هامش السيرة) هذه القطعة النثرية ، الا انك سرعان ما تكتشف انها (شعر مرسل) على شطر المديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن):

(أقبلت تسعى رويداً رويدا مثل ما يسعى النسيم العليل ، لا يمس الارضَ وقعُ خطاها ، فهي كالروح سرى في الفضاء . نشر المسك عليها جناحا فهي سر في ضمير الظلام . وهبت للروض بعض شذاها ، فجزاها بثناء جميل ، ومضى ينشر منه عبيرا مستثيرا كامنات الشجون ، فاذا الجدول نشوان يبدي من هواه ماطواه الزمان . ردّت الذكرى عليه أساه ودعا الشوق اليه الحنين فهو طورا شاحب قد براه من قديم الوجد مثل انهزال . صحب الايام يشكو اليها بثه لو اسعدته الشكاة . وهو طورا صاخب قد عراه من طريف الحب مثل الجنون. جاش حتى اضحك الارض منه عن رياض بهجة للعيون ، ونفوس العاشقين كرات يعبث اليأس بها والرجاء كحياة الدهر تأتي عليها ظلمة الليل وضوء النهار) [2] ..

---

(١) سلسلة اقرا العدد ١٧ شكسبير ص ٩٢ .

(٢) على هامش السيرة للدكتور طه حسين ١٢٥/٣ .

والخلاصة : ان ادونيس هو الآخر انتهى الى ما انتهى اليه السياب من العودة الى عمود الشعر ـ بشكله المرسل ـ فهو لم يستطع ان يمزج بين تفعيلات الخفيف بحرية تامة . بمعنى انه ترك اساس الايقاع في الشعر الحر (التفعيلية) وعاد الى اساس الايقاع في الشعر العمودي (الشطر) ، ولم تختلف تجربته عن تجارب الشعر المرسل الا في شيء واحد هو (التدوير) بين الاشطر ، واظن ان هذا التدوير موضع ثقل التجربة ، لان الاذن العربية لا ترحب به .

***

الشعر الحر والتوزين العددي

حاول السياب في قصيدته (جيكور امي) ان يجمع بين اشطر من (الخفيف) واخرى من (الرمل) وثالثة من (الرجز) على أساس تساوي المقاطع بين تفعيلاتها فقال منها :

تلك امي وان اجئها كسيحا (خفيف)
لاثماً ازهارها والماء فيها ، والترابا (رمل)
ونافضاً بمقلتي ، اعشاشها والغابا (رجز)
تلك اطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا (رمل)
اوينشرنَ في(بويبَ) الجناحين: كزهر يفتح الافوافا (خفيف)
ها هنا عند الضحى كان اللقاء (رمل)
وكانت الشمس على شفاهها تكسر الاطيافا (رجز)
الى آخره • • • •

ثم قال في هامشها : (اذا كان ٣ « فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن » = ٣ فاعلاتن ، ٣ مستفعلن ، ٣ فاعلاتن مثلاً ، فان الفرضية التي تقوم هذه القصيدة موسيقياً عليها ، صحيحة ••) [(١)] •

وبالرغم من ان الاذن العربية ، تنفر من هذه الفوضى النغمية في الابيات السابقة ، دون حاجة الى معرفة بالعروض والموسيقى ، فان (تبرير) السياب لها بالتساوي ، لا ينطبق على النظرية الموسيقية للشعر العربي •

---

(١) شناشيل ابنة الجلبي ص ٨٠ •

وذلك ان شعرنا العربي ، وان يكن (شعرا كميّاً) ـ كما قدمنا ـ الا ان أساس الايقاع فيه قائم على (ترتيب) المقاطع ، لا على عددها فحسب ، ولا على (التفعيلات) التي اخترعها الخليل لتكون معايير توزن بها المقاطع الصوتية للشعر .

ولو كان العدد ، وحده ، هو الاساس لموسيقى الشعر العربي لكانت (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ، مساوية لاكثر مما ذكره السياب. فهي تساوي : ٣ فاعلاتن و ٣ مستفعلن و٣ مفعولاتُ و٣ مفاعيلن . اذ أنّ كلاً من هذه التفعيلات ، يتألف من مقطع قصير ـ أي حرف متحرك ـ وثلاثة مقاطع متوسطة ـ أي متحرك فساكن ـ ولـكن الاختلاف بينها في موضع القصير منها فهو أول مقاطع (مَ فاعي لن ـ ـ ـ ن) وثاني مقاطع (فاع لا تن ـ ن ـ ـ) وثالث مقاطع (مس تف ع لن ـ ـ ن ـ) ورابع مقاطع (مف عو لاتُ ـ ـ ـ ن) فكما لا يجوز ان نجمع بين هذه التفعيلات في شطر واحد من الشعر الحر ، لاننا نفقد (ايقاع التفعيلة) الواحدة ذات المقاطع المتشابهة عددا وترتيبا ، كذلك لا يجوز ان نجمع بين أشطر متساوية في العدد مختلفة في الترتيب ، لاننا نفقد بذلك (ايقاع الشطر) ذي المقاطـع المتساوية عددا وترتيبا .

اذن فليس للتفعيلات وتساويها في العدد ، أيّ اثر في ايجـاد موسيقى الشعر العربي ما لم يحافظ على ترتيب هذه المقاطع انْ في التفعيلة او في الشطر .

خذ مثلاً لذلك ، لو أن شطرا يتألف من التفعيلتين (فاعـلاتن فاعلن) فان عدد مقاطعهما يساوي ـ بلا شك ـ عدد مقاطع التفعيلتين

(فاعلن فاعلاتن) ولكنك لا تستطيع ان تجعل المجموعة الاولى في صدر بيتٍ والثانية في عجزه وانت محتفظ بوزن البيت ، وذلك لاختلاف ترتيب المقاطع بين الشطرين :

فاعـلاتن فاعـلن فاعـلن فاعـلاتن

ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ـ ں ـ ـ ں ـ ـ ـ

ولكن هذا التوازن بين الشطرين يحصل لو كان الثاني (فاعلن مستفعلن) فانه بالرغم من اختلاف المجموعتين صورة ، فان الايقاع فيهما واحد لاتحاد الترتيب :

فاعـلاتن فاعـلن فاعـلن مسـتفعلن

ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ـ ں ـ ـ ـ ں ـ

وقد يكون المثال اكثر وضوحا لو أخذنا شطر (المديد) فان ترتيب مقاطعه هكذا : ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ـ ں ـ ـ

أي ثمانية مقاطع متوسطة بينها ثلاثة مقاطع قصيرة • فاذا ضمنّا هذا الترتيب فيها استطعنا ان نمزج أي التفعيلات شئنا دون ان يقع اخلال بموسيقى المديد ، فليكن مثلا :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

أو : فاعلاتن فاعلاتن فعولن

أو : فاعلن مستفعلن فاعلاتن

أو : فاعلن فعْلن فعولن فعولن

أو : فاعلن فعْلن مفاعيلُ فعْلن

أو غير ذلك من التفاعيل ، لان (الترتيب) في كل نمطٍ واحد ولكننا لو جئنا بتفاعيل اخرى مساوية لها في العدد ـ ثمانية مقاطع

مترسطة بينها ثلاثة قصيرة ـ ولكنها مخالفة في الترتيب فقدت الايقاع المطلوب كأن نقول مثلا :

مستفعلن فاعلن مفاعيلن

أو : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

أو : فاعلن مفعولاتُ فاعلاتن

أو غير ذلك .

وبهذا ـ العدد المرتب ـ تتمايز الابحر فيما بينها ، وتحتفظ بايقاعها الموسيقي ، سواء كتبناها شعراً حراً أساسه الترتيب بين مقاطع التفعيلة الواحدة المتكررة ، أم شعرا عموديا أساسه الترتيب بين مقاطع الشطر المتكرر .

نعم ربما كان (التوزين العددي) من دون ترتيب ، سائغاً في شعر لغةٍ أخرى ، كما يقال عن الشعر الفرنسي ، والى ان تعتاد الاذن العربية على ذلك فسوف يأتي من يعيد كتابة هذا الفصل .

***

نازك الملائكة وعروض الشعر الحر [1]

حين أراد الخليل ان يضع قواعده لاوزان الشعر وما فيها من تغييرات ، طارئة او لا زمة ، استعمل طريقة (الاستقراء) للشعر العربي المسموع في زمانه ، وحكم فيه حسّه وذوقه الموسيقي ، فعدّ هذه القواعد الثابتة بالنسبة لنظام البيت ذي الشطرين ، ولم يستطع مرور الزمن ان يغيّر منها شيئا •

وحين جاء شعرنا المعاصر بنظام آخر يقوم على شطر واحد ، أساسه التفعيلة المتكررة ، فقد كان لزاماً على المعنيين بشؤون الشعر الحديث ممن لهم الخبرة والحس الموسيقي ، ان يكملوا عملية الخليل في وضع قواعد هذا الشكل • ومن أولى من الشعراء الذين بدأوا بصوغ تجاربهم على هذا النمط ، ثم استمروا يدعون له بالحاح ، ويتبنون حركته واكتشافه •

وكنت أنا من المتابعين لتطور هذه الحركة ، وما كتب عنها ــ تأييدا وتفنيدا ــ وساهمت في ذلك بمحاضرة ألقيتها في الموسم الثقافي لمنتدى النشر عام ١٩٥٥ حول (الشعر الحر : تاريخه وتطوره) نشر أكثرها في السنة الاولى لمجلة النجف •

وحين صدر كتاب السيدة الملائكة عن (قضايا الشعر المعاصر) وفيه بحوث كثيرة عن عروض هذا الشعر ، سررت كثيرا ، لأنّ هذا

---

(١) من بحث نشر فى مجلة (النجف) حول كتاب (قضايا الشعر المعاصر) فى عدد حزيران سنة ١٩٦٣ .

(الخليل) الذي كان الشكل الحديث بحاجة له ، نبع من بين روّاده الاوائل ، ومن اكثرهم خبرةً به .

ولا اكتم اني حينما قرأت تخطيطها لهذا العروض شعرت بصدمة منشؤها هذا البعد الشاسع بين (الخليلين) في طريقة استنتاج القاعدة ففي الوقت الذي نقرأ فيه عمّا لقيه الخليل بن احمد من عَنَتٍ ومشقة في عمليات التجميع ، والتقسيم ، والتقطيع ، حتى أنّ ابنه حين رآه صارفا وقته في ذلك ، خرج الى الناس وهو يقول : (ان ابي قد جُنّ !) نرى الخليل الجديد يضع القواعد ويسن القوانين ، دون أن يكلف نفسه بأبسط عمليات الاستقراء والاستنتاج .

على أن المؤلفة ، حين أرادت ان تضع قواعدها العروضية ، لم يغب عن بالها ما فعله الخليل فقد قالت : (وكما كان اعتماد الخليل ، في ضبطه للبحور والسقطات في زمانه ، على حسّه الشعري وذوقه ، وما يحفظ من الشعر العربي ، فقد كان اعتمادي أنا أيضا على حسي الشعري ، وذوقي وما احفظ من الشعر العربي) (١) وقالت : ان هذه الملاحظات (نضجت في نفسي عبر سنين كثيرة ، كنت خلالها أتابع ما تنشره المجلات الادبية ، والصحف اليومية من هذا الشعر) (٢) .

ولكن العجيب في الامر انك حين تقرأ قواعدها ، لم تجدها قد كلفت نفسها حتى النظر في القصائد التي كتبتها هي ، فضلا عما كتبه سواها — على وفرته وشيوعه — ولذلك فقد كانت قواعدها بجانب، ونماذج هذا الشعر — بما فيه شعر نازك — بجانب آخر . وكل ما قالته

---

(١) (٢) قضايا الشعر المعاصر ص ٨٠ .

عن العيوب العروضية التي وقع فيها (الناشئون !) وما اتهمتهم به من ضعف الحس ، والشناعة ، والقبح ، والجهل وعدم العلم بالعروض ، وغير ذلك ، كانت هي في شعرها من اوفرهم نصيبا من هذه العيوب •

لذلك فان الذي يقرأ كتابها يخرج بأمرين لا ثالث لهما :

اما ان تكون هذه القواعد ، هي قواعد الشعر الحر الصحيح ، فان شعر نازك ، والسياب ، ونزار ، وعبد الصبور ، والبياتي ، وادونيس وكل رادة هذا الشعر خطأ في خطأ •

واما أن تكون دواوين هؤلاء هي النماذج التي تمثل الشعر الحر، والتي تستنتج منها القاعدة ، فان قانونها العام ، لعروض الشعر الحر كله خطأ في خطأ •

وبعد ، فان أهم ما ركزت عليه الناقدة الفاضلة من قواعد اخذت على زملائها خروجهم عليها لجهل بالقواعد العروضية الثابتة هي : وحدة التشكيلات ، والوتد المجموع . والزحاف ، والتشكيلات الخماسية والتساعية ، ومستفعلان في ضرب الرجز •

وسنقف معها في كل هذه الفصول لنتحسس مدى ما وفقت اليه •

١ ـ تشكيلات القصيدة الحرة :

استعرضت الناقدة الفاضلة نماذج من شعرنا التقليدي ، الذي يحدد البيت الاول فيه شكلَ (الضرب) و (العروض) فيجب ان تسير عليه القصيدة كلها ، ثم خلصت من ذلك الى ان الشعر الحر باعتباره ذو شطر واحد ، ليس فيه غير الضرب ، فان (الشطر الاول في القصيدة الحرة يعين للشاعر خاتمة كل شطر تالٍ يرد فيها • • • ومعنى هذا ان وحدة الضرب قانون جار في القصيدة العربية مهما كان

اسلوبها) [1] ـ أي عموديا أم حرا؟ ـ ثم قالت في موضع آخر : (هذه المبادىء الاولية التي حافظ عليها الشاعر العربي في العصور كلها ، قد اضطربت وكادت تمحي في أيدي الناشئين ، الذين تناولوا حركة الشعر الحر ، واقبلوا على الاندفاع معها . ذلك انهم خلطوا التشكيلات المتنافرة واوردوها جميعا في القصيدة الواحدة ، فكان الشاعر يجمع في قصيدته المرقعة تشكيلات البحر كلها بلا مبالاة) .. .. (حتى ليضطر المرء الى أن يطوي قصائد هؤلاء الشعراء ولا يقرؤها مهملا ما قد يكون فيها من معان مبتكرة) . ثم أوردت مثالا من الكامل لجورج غانم خلط فيه بين الاضرب : (متفاعلن ، ومتفاعلاتن ، وفعِلن وفعْلن) ثم قالت بعد ذلك : (ان الشعراء ـ حتى في عصر الانحطاط ـ لم يقعوا في مثل هذا) [2] .

والذي يبدو لي ان السيدة الملائكة ، ترسل هذه القواعد ارسالا وتنقد (الناشئين) ، لخروجهم عليها ، نقدا غير مسؤول ، وذلك لانها لو امعنت النظر في تشكيلات الشعر الحر من أول تجربة الى آخر تجربة ، لوجدت الشعراء من غير الناشئين كالسياب ، والملائكة ، والبياتي ، وغيرهم يجمعون التشكيلات المختلفة للبحر الواحد ، وقد مرت نماذج ذلك في الابحر المختلفة .

ولعلّ السر في ذلك ، ان قاعدة وحدة الضرب انما تلزم الشكل القديم ، لان أطوال أشطره ثابتة ، فيجب ان يكون ضربها ثابتا ، اما الشعر الحر ، فانه وان كان ذا نمط واحد ، الا أنه غير ثابت الطول

---

(١) نفس المصدر ص ٦٦ .

(٢) نفسه ص ٧٢ .

فما الداعي للالتزام بضرب موحد ، نعم لو كان رأي السيدة الملائكة جاء على سبيل الاقتراح لا تقرير القاعدة ، لكان مقبولا .

واكبر دليل على عدم تثبت الناقدة فيما تقول ، انها تستشهد لحديثها عن وحدة الضرب ، بقصيدة من قصائدها مختلفة الضرب ، فقد تحدثت في موضع آخر ، عن طبيعة الشعر الحر ووحدة الضرب فيه قالت : (وقد لاحظ الشاعر انه اذا وحّد الضرب ، استطاع ان يجمع مجزوء البحر ومشطوره ، واجزاءهما في القصيدة الواحـدة ، لان عدد مرات التكرار ، لا يؤثر في الموسيقى شيئا ، ما دامت التفعيلة واحدة ، والضرب واحدا)[1] ثم استشهدت لذلك بقصيدتها (الى العام الجديد) وهي من الكامـل وفيها جمعت بين الضرب المذيـل (متفاعلانْ) والضرب الصحيح (متفاعلن) من أول بيتين :

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوفْ

من عالم الاشباح ينكرنا البشرْ

على أنه سبق ان استشهدنا لها من الكامل ايضا بقطعة من قصيدة (الوصول) وفيها الاضرب التالية (متفاعلن ، متفاعلانْ ، متفاعلاتن) . ووردت هذه الاضرب نفسها في قصيدة (مرّ القطار) من ديوان شظايا ورماد .

اما الابحر الاخرى ، فقد مرّت لها قطعة من (اغنية حب الكلمات) من الرمل وفيها الاضرب (فاعلان ، فاعلن ، فاعلاتن ، فعلن) وتكررت هذه الاضرب المختلفة في قصيدتيها الرمليتين : (الخيط المشدود في شجرة السرو) و (النهر العاشق) .

---

(١) نفس المصدر ١٢٢ .

وفي الخبب جمعت من الاضـرب في قصيدة (الافعوان) بين (فاعلان ، وفاعلن ، ونعلن) ونفس الاضرب في قصيدتي : (يحكى ان حفارين) و (تحية الجمهورية العراقية) .

وفي المتقارب جمعت بين الاضرب (فعولن ، فعولْ ، نعو) في قصائدها : (طريق العودة) و (نحن وجميلة) و (وصلاة الاشباح).

وفي السريع جمعت بين الضربين .. (فاعلن وفاعلان) في قصيدة (يوتوبيا في الجبال) .

ومع كل هذا فان هذه الشاعرة هي التي قالت عن زميلتها فدوى طوقان ، لانها جمعت بين أضرب مختلفة من الرجز : (ان أبيات فدوى مصابة باختلال فظيع يصك السمع العربي ، ويعذب حس الموسيقى لدى اي انسان مرهف السمع ، وما من عروضي قط يستطيع ان يقبلها لا بل ان فدوى نفسها ، بحسها الشعري الرقيق ، لو اعطت فطرتهـا الحكم لشطبت هذا الخروج وابت أن تقع فيه) [1] .

وانا ارجو من الشاعرة الملائكة ـ تطبيقا لقاعدتها ـ ان تعطي فطرتها الحكم فتشطب من دواوينها كل هذه القصائد التي أشرت اليها!!

٢ ـ الوتد المجموع :

وحديثها عن الوتد المجموع ، حديث هو الآخر لا يدل الا على عدم جديتها في وضع عروض للشعر الحر ، فهي مع اعترافهـا بان العروضيين لا يتعرضون لهذه القضية قط ، نجدها تطيل فيه في حديث (عابث) خلاصته : أن (الوتد) وهو مقطع (علن) من متفاعلن مثلا يتصف بشيء من الصلادة والقسوة بحيث يتحكم في الكلمة اذا وقع

(١) نفسه ١٥٢ .

في أولها ، فيشقها نصفين ، وان (الكياسة الشعرية) تقتضي الشاعر ـ اذا نظم في الكامل أو الرجز ، أو المتدارك ، أو السريع مما يقع الوتد في آخر تفعيلاته ـ أن يأتي به في آخر الكلمة ، كأن يقـول : (متجافيا) او (زهر الربى) • أي انها تريد أن تقول يجب أن يكتب الشاعر أبياته الكاملية هكذا :

متلاعب ، متعابث ، متسامح   متعلـّم ، متفهم ، متندر

ثم لا بد انها ادركت ان هذا النوع من النظم يلغي مهمة الراسخين في العروض، فجعلت له قانونا ذا خطوات ثلاثة ، خلاصته :

١ ـ ان يورد الشاعر الوتد في آخر الكلمة ، لا في أولها كأن يقول (متجافيا) •

٢ ـ ان يورد الوتد في النصف الاول من الكلمة ، على أن يكون آخره حرف مد ، ليكسر من شوكته ، مثل قول ابن مالك (واستعين الله في الفية) والوتد هنا مقطع (تعي) من (واستعين) •

٣ ـ انه لا يمنع ان يقف الوتد على حرف صلد في منتصف الكلمة ، بشرط ان يكون الى جواره وتد يختم كلمة ، ووتد آخـر يقف على حرف مد ، أي ان الوتد الصلد يجب ان يقع بين وتدين رخوين [1] •

وبعد اصدار هذا القانون للوتد ، بدأت بنقد الشعراء المعاصرين: (لان معرفتهم بالشعر العربي السليم أقل مما ينبغي لهم • وقد يكون بعضهم من مدمني قراءة الشعر المعاصر ، وهـو غالبا غير سـالم من الاخـطاء العروضية) ثم استشهدت لذلك ببيت لفـدوى طوقان

(١) نفسه ٨٢ •

من الرجز :

هنا استردّتْ ذاتيَ التي تحطمت بأيدي الآخرينْ

وقطعته هنسترد دتذاتيل لتي تحط طمت بأيْ دلآخرين

مفاعلن مستفعلن مفاعلن مفاعلن مستفعلان

ثم قالت : انها (وقفت اربع مرات ، على حرف صلد غير ممدود ، بينها الياء الساكنة غير الممدودة ، وحكمها في هذا الموضع حكم الحرف الصلد) (١) أي ان فدوى خالفت قانون السيدة الملائكة ذي الخطوات الثلاث .

وأشارت في نهاية حديثها الى ان هذا شائع في الشعر الحر ، حتى اصبحت (الفية ابن مالك) تفضله من هذه الناحية ، والذنب في ذلك ليس ذنب (الحرية) وانما هو ذنب الجهل ، وضعف السمع ، والاستهانة بالقواعد وقلة المبالاة بالخطأ !! الخ .

ونحن نسجل عليها الملاحظات التالية :

١ ــ ان هذا القانون غريب على قواعد العروض ، والشعر والحس الموسيقي ، فليس بيننا من ينشد البيت او (ينظمه) وهو يحاول (تقطيعه) الى وحداته الموسيقية ، ليعرف أين يقع الوتد ، الا اذا قصد ذلك . وفي حالة القصد لماذا يكون شطر الكلمة نصفين من خصائص (الوتد) ؟ ألا تشطر (الاسبابُ) الكلمة عند وقوع التفعيلة في وسطها بمعنى اننا لو أخذنا بيتي مهيار الديلمي من المتقارب :

ولا انني استشم الخطوب أطيّب ريحــيَ أو برّدا

واحمــد من نشرها انــه اذا هبّ ، مثل لي أحمدا

---

(١) نفسه ٨٣ .

ألا نجد ـ عند تقطيعهما ـ ان السبب من (فعولن) قد وقف في وسط الكلمات ، على حروف صلدة ، وشقها نصفين ، وماذا يعني ذلك ! ؟ .

ثم لو أننا أخذنا بيت علي محمود طه :

جاورتها الصحراء تستشرف اليم   وقرّ المحيط جنب الفلاةِ

وهو من الخفيف ، وفيه تفعيلات تنتهي بوتد ، واخرى تنتهي بسبب ، وكلها تقف على حروف صلدة ، وتشطر الكلمة الى نصفين عند الوقوف عليها ، فماذا يعني ذلك ؟! .

جاورتهصْ صحراءتسْ تشرفاليم   مَ وقررالْ محيطجنْ بالفلاة

٢ ـ لو سلمنا بوجود فرقٍ بين الوتد والسبب في شطرهما الكلمة ، وخصصنا هذه القسوة بالوتد ، فاننا اذا رجعنا الى شعرنا العربي القديم أو الحديث ، فهل نجد هذه القاعدة سليمة ، أي أنهم لا يقفون بالوتد الا على اواخر الكلمات ، أو على حروف مد ـ كما صنع ابن مالك ـ ؟! واذن فأبيات البحتري والشريف الرضي وابن هاني الاندلسي التالية ، خارجة على العروض ، لان الاوتاد فيها وقفت على حروف صلدة ؟! :

نستقصر الاكباد وهي قريحة   ونذم فيض الدمع وهو سجام

ضاقت عليّ الارض بعدك كلها   ووجدت أضيقها عليّ بلادي

لا يأكل السرحان شلو طعينهم   مما عليه من القنا المتكسر

على انه ربما احتجت السيدة الملائكة ، بأن وقفات (العروض) في أواخر الاشطر الاولى من هذه الابيات قد خففت من ثقل الاوتاد الصلدة ، فما هي حجتها لو أخذنا أبياتا من (الكامل المرفّل) وأنا اختارها

(مدوَّرة) ليقف كل وتد فيها على حرف صلد كقول عمرو بن معدي كرب :

ما ان جزعت ولا هلعت   ولا يردّ بكاي زندا

ماانجزع   تولاهلع   تولايرد   دبكايزن   دا

أو قول السيد الحميري :

وابك المطهّر للمطهّر   والمطهّرة الزكية

وبكالمطه   هرللمطه   هر والمطه   هرةالزكي   ية

وبعد فهذه الامثلة مما تيسر لي الاستشهاد به من الكامل فقط ولو انني تتبعت الرجز والسريع لضاق المجال عن ذلك ، ويكفي ان اذكرها بان (منظومة ابن مالك) التي أثنت على موسيقاها ، وفضلتها على أكثر الرجز المعاصر ، لانها تجنبت مزالق هذا الوتد ، والتزمت بالقانون الذي فرضته السيدة الملائكة ـ كما قالت ص ٨٥ ـ هذه المنظومة أرجو ان تعيد قراءتها مرة ثانية ، فانا لم أقرأها لهذا الغرض ولكني اتذكر جيدا أول أبياتها ، فأراه يهدم قانونها من أول بيت :

قالمحمـ   مدٌ هوابـ   نمالك   احمد ربـ   بى الله خيـ   ر مالك

٣ ـ اننا لو حاكمنا نازك الشاعرة ، بقانون نازك العروضية ، لكانت من جملة هؤلاء الشعراء ـ قدماء ومحدثين ـ ممن وصفتهم بالجهل ، والاستهانة بالقواعد ، بل هي من اكثرهم وقوعا بالوتد الصلد فقد يتكرر ذلك ، عندها ، في أبيات متتالية . خذ مثلا قولها في القصيدة التي استشهدت بها في كتابها (العام الجديد) :

من عالمالـ   أشباح ينـ   كرنا البشر

ويفرّ منـ   سنا الليلوالـ   ماضيويجـ   هلنا القدر

ونعيش اثـ ـباحاً تطوف°

ومن قصيدة الى اختي سها :

والمجد يصـ ـرخ يستحث ث خطاكِ والـ ـحلم الكبير°

فالليل يعـ ـرفنا ونحـ ـن معاً نظل° ل° انا وأنـ ـتِ

ومن قصيدة الوصول :

ياصمت نفـ ـسي عدت° عد ت° اليك بعـ ـد سرى سنين°

ضاقت بتطـ ـوافي البحار°

ومن قصيدة هل ترجعين هذه الابيات الثلاثة :

الشوق يعـ ـصرني اليـ ـكِ ويطفأ الـ ـمرحَ الكذوب°

يغتال اف ـراحي ويسـ ـلم كل ضو ءٍ للغروب°

لم يبق إلـ ـلا° رجع اصـ ـداءٍ يكفـ° ـفنها الشحوب

هذه امثلة مما تيسر لي من ديوان (قرارة الموجة) في قصائدها الكاملية ، ولا أدري كم في قصائدها الاخرى من أوتاد قاسية !! •

٢ ـ الزحاف :

اخذت الناقدة على زملائها في الشعر الحر ، تجوزهم في استعمال (الزحاف) ـ وخصوصاً في الرجز ـ بصورة كبيرة ، حتى ان الجمهور بدأ يعزف عن قراءة هذا الشعر ـ والحق معه ـ لتفشي الزحاف فيه وهو ـ كما تقول ـ مرض يعتري التفعيلة ، وعليه تقع مسؤولية شناعة الايقاع والنثرية •

ثم تضرب لذلك مثلا بقول صلاح عبد الصبور :

وحين يقبل المساء ، يقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب

وكل تفعيلاته زاحفة : (مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

مفاعلان) .

وانا لا أدري – حتى لو كان هذا الزحاف مرضا – ما علاقة ذلك ، بعروض الشعر الحر ، أليس في شعرنا العمودي مثل هذا المرض ؟! ثم ألم يكن توالي الزحاف قد ورّط العروضيين في وضع قواعدهم لالحاق البيت الزاحف عند اشتباهه بين بحرين ؟!.

لابدا نه مرّ عليها في كتب العروض نوع من السريع شطره (مستفعلن مستفعلن فعِلن) وليس لهم من شواهده غير قول الشاعر:

النشر مسك والوجوه دنا نير واطراف الاكف عنمْ

وليس هذا البيت بسريع وانما هو من الكامل الاحذ ، وقد دخل الاضمار كل تفعيلاته .

وبعد فهل كانت الشاعرة نازك بمنجاةٍ عن هذا المرض ، ليس في بيتٍ واحد ، بل في جملة ابيات متعاقبة .

كقولها في قصيدة (الوصول) وهي من الكامل :

كم قصةٍ نامت وغطّت سرّها خلف القبورْ

كم خطفةٍ من طيف حبٍ ، عاش حينا ثم ماتْ

كم نغمة في ذات صيفٍ عندما كان المساءْ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلانْ

واظن ان الناقدة تتفق معي في ان هذا الزحاف المتعاقب ، بالاضافة الى كونه – مرضا طويلا – جعل نغمة الابيات أقرب الى الرجز منها الى الكامل .

٤ – التشكيلات الخماسية :

أبرز ما في الشعر الحر من ميزات ، يذكرها له انصاره ، هي

حرية عدد تفعيلاته ، فان الشاعر يقف حيث يتم المعنى دون تقيُّد بعدد معيَّن • ولكن الناقدة الفاضلة ، رأت أن أبيات الشعر التقليدي ليس فيها تشكيلات (خماسية) ولا تساعية ــ ولم تستطع تعليل هــذه الظاهرة !! ــ لذلك فرضت على الشعر الحر، ان يتقيد بما كان العرب يتقيدون به ، فلا يجعل البيت خمس تفعيلات ولا تسعة ــ وما أدري لِمَ لم تقل ولا سبعة ــ واعتبرت هذا هو (قانون الاذن العربية !) ثم انحت باللائمة على الشعراء ، لانهم كتبوا اشطراً خماسية ، وعلى النقاد (لانهم تمرّ بهم مثل هذه الظاهرة فلا تلفت انظارهم) ثم تورد امثلة لفدوى طوقان والسياب تقول بعدها :

(لعلّ هذه النماذج تخبرنا هي نفسها ، لماذا لم (يرتكب) العرب الوقوع في التفعيلات الخماسية ذلك لانها تبدو قبيحة الوقع ، عسيرة على السمع ، بحيث لا نحتاج الى اكثر من ايرادها للتدليل على ضرورة تحاشيها) [1] •

وما أدري أيّ شيء اناقش من رأي شاعرتنا المبدعة :

آ ــ أفرضها هذه القيود التعسفية على حرية الشعر الحر ، حتى كأن (الحرية) فيه (اشاعة) لا واقع لها ؟! •

ب ــ أم حيرتها في تعليل عدم وجود الانماط الخماسية والتساعية في شعرنا التقليدي ، وهي تعلم بأنه (ذو شطرين) متساويين ، وطبيعة المساواة فيهما تفرض ازدواجية التفعيلات ، فلا خمسة ، ولا سبعة ولا تسعة ، اما اذا وجد في شعرنا التقليدي ثلاث تفعيلات ، فهو في الشطر الواحد لا الشطرين ، وهو ما سمي بـ (المشطور) •

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ١٠٠ ــ ١٠١ •

جـ ـ أم فرضها ذوقها الخاص في تذوقها الغريب من الرقمين خمسة وتسعة ، على الذوق العام معللة ذلك مرة بالطول ، ومرة (بأن الرقم تسعة هو نفسه شنيع الوقع في السمع كالرقم خمسة تماما فليس الطول وحده هو الثقل فيه !!) [1] .

د ـ واخيرا عدم جدّيتها في وضع هذه القوانين الصارمة ، بدليل انها لو كانت جادة فعلا ، ومتنبهة الى شناعة الرقم خمسة في الاذن العربية ـ كما تقول ـ لتجنبت هي الوقوع فيه ، مع أنها من اكثر الشعراء المعاصرين خماسيات في قصائدها الحرة ، والجدول الآتي شاهد على ذلك :

ففي قصيدة (الافعوان)	ثمانية عشر	شطراً خماسياً
وفي (جامعة الظلال)	٢٠	=
وفي (جبال الشمال)	١٣	=
وفي (لنكن اصدقاء)	١١	=
وفي (طريق العودة)	٢١	=
وفي (يحكى ان حفارين)	١١	=
وفي (صلاة الاشباح)	٣٨	=

ومع هذا الجدول الخماسي اذكر لها القطعة التالية من (جامعة الظلال) وهي من المتقارب ، لتجد أن الرقم (خمسة) لم يكن شنيعا الا في اذن (نازك العروضية) اما (نازك الشاعرة) فقد جعلته يتبادل بين شطر وآخر :

أخيراً لمست الحياة	٣ تفعيلات
وادركت ما هي أيُّ فراغ ثقيل	٥

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ١٠٠ ـ ١٠١ .

أخيرا تبينت سرّ الفقاقيع واخيبتاه ٦

وادركت اني اضعت زمانا طويل ٥

ألمّ الظلال واخبط في عتمة المستحيل ٦

ألمّ الظلال ولاشيء غير الظلال ٥

ومرّت عليّ الليال ٣

وها أنا ادرك اني لمست الحياة ٥

٥ ـ مستفعلان في ضرب الرجز :

أخذت السيدة نازك على نزار قباني ، وفدوى طوقان ، وصلاح عبد الصبور وغيرهم وقوعهم في (خطأ شنيع) هـو أنهم يوردون (مستفعلان) في ضرب الرجز ، وتطالب اليهم (ان يدرسوا العروض ولو دراسة عابرة ، ليتبينوا الصواب من الخطأ ، فانما وجد العروض ليعين الشعراء ، اكثر مما يعين الناظمين) [1] .

ثم تذهب في تعليل هذه الشناعة :

مرةً بالتقاء الساكنين ، وتستدل بما ذكره النحويون من (التنوين الغالي) في بيت رؤبة :

أقاتم الاعماق خاوي المخترقْنْ مشتبه الاعلام لمّـاع الخفقنْ

ومرةً بأن العروض لا يسمح بهذه التشكيلة في (الرجز) وليس في الشعر العربي كله غير بيت رؤبة ، وهو شاهد ، تعسّف النحـاة في التماسه .

ومرةً بان الاذن العربية تمجّه لشناعة وقعه [2] .

---

(١) نفس المصدر ١٠٦ .

(٢) نفسه ١٠٣ .

ونقاشنا معها :

١ ـ لا اتصور ان تعليلها بالتقاء الساكنين ، وارد هنا ، لانه ورد في محل (الوقف) وهو مستساغ عند العرب ، والعروضيون يجيزونه لانهم يجيزون ضروبا مشابهة كمذيّل الكامل ، والمربع والمتدارك . وكمقصور الرمل والمتقارب وغيرها ، وكلها يلتقي فيها الساكنان ، ولا اتصور بأن لـ (مستفعلان) وحدها خصوصية في ثقل التقاء الساكنين دون (متفاعلان) او (فاعلان) أو (ناعلاتان) واذا كان لمستفعلان وحدها هذه الخصوصية فلماذا استساغت نازك ادخالها في ضرب الكامل كما مرّ في الابيات السابقة :

كم قصة	نامت وغط	طت سرّها	خلف القبورْ
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلان

ثم لو كان لها هذه الخصوصية عند العروضيين ، لما ادخلوها في ضرب بعض أنواع البسيط ، واستشهدوا لها بما مرّ من قول المرقش :

يا ابنة عج	لان ما	اصبرني	على خطو	بٍ كنحـ	تٍ بالقدومْ
مفتعلن	فاعلن	مفتعلن	مفاعلن	فاعلن	مستفعلان

٢ ـ ان عدم ورودها بين أضرب الرجز ـ عند العروضيين ـ لا يشكل (جرما) يعاقب عليه المعاصرون ، لان التقيد الحرفي بقواعد الخليل ، شيء لا يقرّه التطور الشعري المعاصر ، ولولا ذلك لما وجد الشعر الحر !! وكم مرت بنا شواهد كان فيها العروض بجانب والذوق بجانب آخر ، واظهر الادلة على ذلك ، موت كثير من الاضرب التي ذكرها العروضيون ولم يستسغها الذوق الشعري العام ، واستحداث (أضرب) وتفعيلات

لم تكن موجودة في العروض ولكن الذوق العام أقرها .
وأقرب الامثلة ما أحدثه شوقي من مشطور البسيط ، وما جعل له من ضرب جديد يلتقي فيه هذان الساكنان كقوله :

جلاجل في البيدْ شجية الترديدْ
مفاعلن فعْلان مفاعلن فعْلان

وما أحدثه حافظ من ضرب (المخلع البسيط) وضربه عند العروضيين (فعولن) . فقصره حافظ وجعله (فعولْ) ، وهو ملتقى ساكنين أيضا :

ووجهك الضاحك العبوس قد ضاق عن وصفه البيانْ
كم سطرت عنده طروسُ بقسمة العزّ والهوانْ

وأخيرا لو لم يكن الخروج على العروض ــ اعتمادا على الذوق العام ــ مستساغاً ، لما كتبت السيدة الملائكة فصلا في كتابها عن دخول (فاعلُ) في حشو الخبب ، وهي تعلم ان العروض يأبى ذلك !! .

٣ ــ صحيح ان الشعر الحر ادخل (مستفعلان) في ضرب الرجز ولكن لم يكن هو أول من فعل ذلك فقد سبقه الشعر العمودي ، وادخل هذا الضرب في الرجز ، دون ان تغص به الاذن العربية ، او يرفضه الذوق العام . يقول علي محمود طه :

هذا الطريق الاخضر الصاعدُ بين ربوتينْ
كأنما شقّ على قدر خطىً لعاشقيْنْ
الشجرات حوله كأنها اهداب عيْنْ

. . . . .

نبأه الصدى المرنّ عن قدوم زائرين

فانتبهت خميـــلة تهزّ عشّ طـائـرين
وشـــاع في الغـابة همس" من شـفاه زهرتين :
مَن الغريـان هنـا ؟ وما مراهمـا ؟ وأين ؟

على ان الشاعر هنا (قيّد) القافية بياء ساكنة ، ولو قيّدها بياء ممدودة ، كما فعل الشعر الحر ، لكان اكثر موسيقية .

ولا أظن ان الفرق بينهما يخفى على السيدة الملائكة ، فالتقـاء الساكنين في ضرب (مفعولان) من قول عديّ يوم بدر :

أنا عديّ" والسـحْلْ امشي بها مشي الفحْلْ

اشدّ ثقلاً من التقائهما في الضرب نفسه من قول هند يوم احد :

ويهاً بني عبد الـدارْ ويهـاً حمـاة الادبارْ

خلاصـة البحث :

من الواضح اني ما اردت بهذا العرض ، لآراء السيدة الملائكة ، في عروض الشعر الحر ، وتطبيقها على نماذجها الحرة ، ان أنقـدها كشاعرة مبدعة ، أو كمؤلفة بارعة ، ولكن أردت فقط ، أن اخلص من ذلك الى ان وضع قواعد ثابتة لعروض شعر جديد ، يتطلب منا جميعا ــ شعراء ونقادا ــ الصبر على قراءة نماذجه ، وتلقي اصداء هـــذه النماذج في الاذن العربية ، فان قبلتها ، استخلصنا القاعدة على أساس قبولها ، وان رفضتها رفضناها . وليس من المعقول ان تتقيد بقواعد وضعت لنظام البيت ذي الشطرين ، فنطبقها ــ بحذافيرها ــ على نظام آخر يختلف بطبيعته وأطاره العام عنه .

ولو كان الامر في حرية الشعر الحر ــ كما تقول نازك ــ لا يتعدى

الحرية في عدد التفعيلات ـ عدا الخمسة والتسعة !! وان الشاعر فيه يجب أن يتقيد بكل قيود البيت ، والا فشعره ناشز خارج على الاذن العربية .. الخ فبماذا تعلل السيدة الملائكة خروجها هي كشاعرة ، على كل ما افترضته من قيود .

انها ـ بلا شك ـ لا تشعر بأي نفور ، في سمعها وذوقها ، من قصائدها التي جمعت فيها الاضرب المختلفة ، والتشكيلات الخماسية والوتد المجموع وغير ذلك ، بدليل انها لو كانت تحس بذلك ، لما كتبت هذه القصائد ، وبعضها متأخر عن هذه القواعد المفروضة .. ونحن ـ قراءها ـ نشاطرها مثل ذلك . فلا نحس في جمعها بين الاضرب أو التشكيلات الخماسية أو غيرها بأي خلل يصك السمع ، أو يخدش الذوق . وفي هذا اكبر دليل على ان (تقعيدها) لهذه القواعد ، كان بحاجة الى صبر وطول أناة ، فهذه القواعد : لم تقم على استقراءٍ تام يصح معه الاستنتاج ، ولا على تحكيم للذوق العام ـ بما فيه ذوقها كشاعرة ـ وكلنا نسلم بان الذوق العام هو الحكم الفصل في هذه المسائل .



عَرُوضُ ٱلبَنْد

تمهيـــد :

لست أعرف ، بالضبط ، متى نشأ (البند) في الادب العراقي ، وكل ما أعرفه ويعرفه غيري من الذين كتبوا في الموضوع ، انه وجد في جنوب العراق ، وفي البحرين ، ومنطقة الاهواز ، من أدباء كانت تغلب عليهم الثقافة الدينية ، أو التعـلم في النجف الاشرف ، ثم انتشر في الاوساط الادبية العراقية ، ولم تعرفه البلاد العربية الاخرى ، ولعل أقدم ما وصل الينا منه هي بنود شهاب الدين الموسوي المعـروف (بابن معتوق الحويزي) المتوفي ١٠٨٧ هـ ، ولا تدل بنوده على أنها أقدم هذه النماذج ، بل ان تعبير ولده معتوق بن شهاب الدين ــ وهو جامع ديوانه ــ يدل على عدم تأكده منها فقد قال في ختامها : (انتهى ما وجدته له من البنود المنسوبة له رحمه الله [١] .

واكثر هذه النماذج وصل الينا عن طريق المحفوظات ،و التداول بين دفاتر ومجاميع عشاق الادب في القرون الثلاثة الماضية ، واكثر هؤلاء الحفّاظ واصحاب المجاميع ليسوا من الشعراء او نقاد الشعر لذلك فلا تخلو هذه النماذج من تحوير لعلّ منشأه خطأ الرواة .

على ان بعض الذين شاركوا في جيّد ما سمعناه من هـذه النماذج ، كانوا من شعراء (الزجل) ممن لا يعرف شيئا عن عروض الشعر العربي ، ولا عن عدة الاديب الناقد من نحو وصرف وغيرهما،

---

(١) ديوان ابن معتوق طبع بيروت سنة ١٨٨٥ ص ٢٢٠ .

كابن الخلفة المتوفى ١٣٤٧ هـ .

لذلك فان مهمة الدارس لعروض البند ستكون صعبة ـ بلا ريب ـ لما يحتمله من خطأ في هذه النماذج وهو متوفر في الاثنين معا : الشاعر ، والراوية .

واحسن خدمة قام بها الاستاذ عبد الكريم الدجيلي في كتابه (البند في الادب العربي : تاريخه ونصوصه) هي انه يسر للباحثين هذه المجموعة النادرة من البنود ـ مع ما فيها من تحقيق وضبط ـ بعد ان كان العثور على مثلها صعبا ، وقد بلغت حوالي مائة بند لاربعين شاعراً .

على انه يوجد في (كشكول الشيخ يوسف البحراني) المتوفى ١١٨٦ هـ [١] مجموعة من البنود منها بنود علي باليل الحسيني وهي مائة وخمسون بندا ، اختار منها السيد محسن الامين في معادن الجواهر [٢] عشرين بندا ، واختار منها الاستاذ الدجيلي ستة وعشرين بنداً ، بالاضافة الى بنود السيد عبد الرؤوف الجد حفصي المتوفى ١١١٣ هـ [٣] .

ما هو البند :

البند : شعر ذو شطر واحد ، يقوم ايقاعه على اساس التفعيلة الواحدة المتكررة بحرية تامة .

---

(١) طبع هذا الكشكول على الحجر فى الهند سنة ١٢٩١ وعلى الحروف فى النجف سنة ١٣٨١ هـ .

(٢) ج ٣ ص ٥٨٥ ـ ٥٩٢ .

(٣) انظر البند فى الادب العربي ص ١٠ و ١٩ .

ولاجل هذا اعتبرنا ايقاع البند ، هو الاساس الذي يقوم عليه الايقاع في الشعر الحر .

والنماذج التي وصلتنا من البند ، تقوم على بحري (الهزج) وتفعيلته (مفاعيلن) او الرمل وتفعيلته (فاعلاتن) . وبعض نماذج البند تخلط بين البحرين ، لمكان التشابه بين تفعيلتيهما ، فان (مفاعيلن) تتألف من وتد وسببين ، لو قدم أحدهما لصارت (لن مفاعي) المساوية لفاعلاتن . وسيأتي ايضاح ذلك عند التعرض لنماذج البند .

تخضع هاتان التفعيلتان لكل ما تخضعان له من تغيير طارىء في بحور الشعر ، من زحاف او علة ، بزيادة تقتضيها طبيعة الايقاع على التفعيلة الواحدة .

بحور البنـد :

ليس الامر كما زعمه بعض النقاد، من أن البند ــ كل بند ــ على بحر الهزج بزيادة سبب خفيف في أوله ، ولا ما زعمه البعض الآخر من أنه ذو وزنين متداخلين هما الرمل والهزج .

بل الصحيح ان في النماذج الموجودة منه الانواع الثلاثــة ، الهزج الصافي ، والرمل الصافي ، والممزوج من البحرين معا ، وفي هذا الاخير كلام سيأتي في موضعه .

آ ـ بنود الهزج الصافي

أكثر الموجود لدينا من تراث البنود ، هو ما كان على الهزج ، ولذلك شاع عند المتأخرين ان البند على بحر الهزج ، فكتبوا بنودهم كلها عليه ، ومن هذه النماذج الجارية على الهزج (مفاعيلن أو مفاعيلُ) بنود ابن معتوق ، والجد حفصي ، والحائري ، وبنود المتأخرين • وهذا واحد من بنود السيد نصر الله الحائري المتوفى ١١٥٦ هـ من ديوانه المطبـوع •

سلاماً ما شذى الزهرِ
وقد باكره القطرُ
ولا العود على الجمرِ
ولا نغمته المطربة النفسِ
ولا العقد من الدّرِ
على جيد مها الإنس
ولا زهر نجوم الافق ، مذ فارقها البدرُ
ولا وشي الطواويس ، ولا الخمرُ
وقد ناولها الساقي ، بكأس يشبه النجم ، ولا الوصل وقد جاد به الحِبُ
بعيد القطع والهجر
ولا مبسمه الاشنب وهو اللؤلؤ الرطبُ
ولا ريق العذارى العذب ، ابهى من تحياتٍ نطاقُ الحصر عنها ضاق تهدى للفتى الندبِ

(عليٍ) ذي السجايا الغرّ ، مَن أقلامُه تنفث بالسحر
وتبدي الانجم الزُهرَ ، بليل النِقس ، في أفق سما الطرس
وتجلو الزَهَر في الاوراق مهما امطرت حبرا .

وهذه القطعة ــ كما تراها ــ على الهزج الخالص ، والملاحظ انهم كانوا يكتبون البند كتابة النثر ، فكتبناه كتابة الشعر الحر ، لندلل على مدى التشابه بينهما ، من ناحية عروضية ، وقد راعينا ان نقف فيه على فقراتٍ ذات قوافٍ تنتهي معها التفعيلة الهزجية (مفاعيلن) على ما يصلح ان يكون (ضربا) صحيحا ، ليكون اكثر انسجاما ، ولو أننا وقفنا على كل ما يصلح للتقفية كقوله : (بليل النقسْ / في أفق سما الطرسْ) أو (العذب) و (الندبْ) و (الرطبْ)، لتغير (الضرب) الى (مفاعيلانْ) ولاصبحت التفعيلة التالية للقافية (مخرومة) من دون حاجة الى هذا التغيير ، لذلك اعتبرنا هذه القوافي (اسجاعا) ضمن الاشطر ، كما سيأتي ايضاح ذلك .

الزحافات والعلل الشائعة في البند الهزجي :

الملاحظ ان هذه التفعيلة (مفاعيلن) في البنود الهزجية ، تلحقها التغييرات التالية :

١ ــ (الكفّ) وهو حذف السابع الساكن فتصير (مفاعيلُ) ، ويقع في حشو البند بكثرة كقوله :

ولا نغمـ ــته المطرِ بة النفس
مفاعيلُ مفاعيـــلُ مفاعيلن

٢ ـ (الحذف) وهو اسقاط السبب الاخير منها فتصبح مفاعي (فعولن) ويكثر ذلك في أواخر البنود كقول ابن معتوق :

له الحمد على الصحة والسقم ، وفي اليسر وفي العسر

وفي القوة والضعف مدى الدهر

وما سار شذى الزهر

على الريح مساءً و نهارا [1]

مفاعيلُ مفاعيلُ فعولن

وقد يقع الحذف ، اختيارا ، في بعض الاضرب اثناء البند ،كقول عبد الغفار الاخرس ١٢٩٠ هـ :

رفيع القدر والفخر

نضير الشمس والبدر

جميلاً و جمالاً و (كمالا)

ومن لم يهتد فيه الى الفضل فقد ضلّ (ضلالا)

اما والغرب والشرق

ورب الفتق والرتق [2]

ويكثر هذا الحذف ، أثناء البند ، في بنود المتأخرين كما يأتي •

٣ ـ (القصر) وهو حذف ساكن السبب الاخير واسكان متحركه فتصبح (مفاعيلْ) وامثلتها هي اكثر القوافي الساكنة كما سيأتي •

٤ ـ (التذييل) وهو زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة فتصبح (مفاعيلان) • ولا يوجد هذا في أضرب الهزج العمودي ،

---

(١) البند في الادب العربي لعبد الكريم الدجيلي ص ٥ .

(٢) نفسه ٩٥ .

الا انه موجود في الشعر الحر [1] والبند كقول السيد عبد الرؤوف الجد حنصي البحراني ١١١٣ هـ ٠ في مدح النبي (ص):

وما قدر مديحي بعد ما خص ب (لولاك) (مفاعيل)

وناهيك بها مرتبة جاوزت الافلاك (مفاعيلان)

وانحطت لها كل ملوك الارض ، دعهم وقل الاملاك

فهو السيد الأيد ، حامي الدين ، ماحي ظلم الاشراك [2]

فالضرب في الشطر الثاني والثالث والرابع هو (مفاعيلان) مع ملاحظة ان أول الشطرين الثالث والرابع قد لحقهما (الخرم) ، فاعيلن.

٥ ـ (الخرم) هو اسقاط الميم من (مفاعيلن) أو مكفوفتها (مفاعيل) ، وتقع جوازا في أوائل بعض الاشطر فتصبح (فاعيلن) او (فاعيل) كما مر من قول الجد حنصي ، وكقول ابن معتوق في الاشطر الاربعة الاولى :

وانظر أثر القدرة

واجل غسق الحيرة

في فجر سنا الخبرة

---

(١) من امثلة الشعر الحر قول السياب ، وسلافة حجاوي وقد تقدما . وقول صلاح احمد ابراهيم :

غشاوات غشاوات

وانياب تمزقني ، واصوات

فيا احزان هدي الصبر ، يا احزان

خذي غرفة دمع واغسلي بالملح نزف القلب والشريان

(٢) البند في الادب العربي للدجيلي ص ١٢ .

وارن الفلك الاطلس والعرش°
وما فيه من النقش° (١)

على ان (الخرم) مستساغ هنا ، وواقع حتى في بنود الشعراء الجيدين من المتأخرين أمثال الشيخ عبد الحسين الجواهري ١٣٣٥ هـ في بنده :

الى بدر سما المجد
والحاوي صفات تستقل الشهب بالعد
والراقي ـ ولا سلم غير الفخر ـ أوج الشرف المحض
جوادا عد مسنون العطا والجود فرضا ايما فرض
والجاري بمضمار العلى المحرز منه قصب السبق°
الى غاية فخر دون ادناها ، من العجز ، كبا البرق° (٢)

فان أوائل الاشطر : الثاني والثالث والخامس مخرومة • ومثل ذلك قول الشيخ عبد الحسين صادق ١٣٦١ هـ :

ولا أعذب ، او أطيب ، أو أحسن مشروب°
من هذا الذي في جبهة القرطاس مكتوب° (٣)

وقوله :

ما صوبت انظاري في مختلف ارجاء
وصعدت بأفكاري في آفاق جوزاء

على ان عروض الخليل لا ينكر وجود (الخرم) في مفاعيلن أو

(١) نفسه ص ٢ .
(٢) نفسه ١١٧ .
(٣) نفسه ١٢٠ .

نعولن في شعرنا القديم ، وهو شايع حتى في شعرنا الحديث في الاشطر الثانية من المتقارب سواء كان الشعر حرا أم عموديا [1] كما تقدم .

وكما يقع الخرم في أوائل الاشطر اختيارا ، قد يقع في أوائل البنود على قلة ، كقول الشيخ محمد حسين الحلي ، وقد افتتح بنده بـ (فاعيلُ) المخرومـة :

ما الأغيد ذو طرفٍ كحيلٍ ناعم الخدّ
حكت ريقةٌ فيه لذةً الخمرة والشهد
اذا ما ماس فيها خفتُ أن ينقدَّ منه مائسُ القدّ [2]

٦ ـ (الخزم) وهو زيادة حرف متحرك ، او سبب خفيف في أوائل البنود ، اختيارا ، وقد وجد هذا الخزم في البنود الخمسة الاولى لابن معتوق ، فصار تقليداً شائعاً عند بعض الذين تأخروا عنه .

فمن امثلة الخزم بحرف متحرك قول ابن معتوق في مدح السيد

---

(١) من امثلة الخرم في شعرنا العمودي قول الجواهري :

اخي جعفرا ان رجع السنين بعدك عندي صدى مبهم

وقول محمد الهجري :

وما حفظ الليل من كركرات لم يدر صاحبها ما عنى

فان (بعد) و (لم يد) مخرومتان (عول) و (عولن) وهما بحاجة الى حرف متحرك (وَ) فتكونان (فعول) (فعولن) .

ومن امثلته في الشعر الحر قول علي باكثير :

لترمنَّ اسيافكم في التراب
ولتسمعنَّ قرار اميركم المستفز

فان أول الشطر الثاني (ولتسْ) مخرومة (عولن) .

(٢) الدجيلي / ١٢٧ .

بركة خان :

شـ ـربن" يهجم في بيض ظبى الهند
على الاسد
فيغزو شرف المجد
ويعطي بدر العين ، فيشري درر الحمد
من الرفد
اذا سار سرى الذعر الى نحو اعاديه
وان حل ثوى الفخر بناديه [1] •

ومن امثلة زيادة السبب قول الجد حفصي :

يا رسول الله يا أشرف راق فلك الفخر
ويامن بحماه نحتمي من نوب الدهر
ونستعدي بجدواه على حادثة الفقر
فأدنى سح يمناه على السائل كالنهر
ولا نهر
وعن نائله الغمر •
روى القطر عن البحر
وعن عامله العامل في الحرب
وعن أبيضه العالم بالضرب
روى القطر عن النحر
وعن عزمته الماضية الأمر
روى الفتح عن النصر

---

(١) نفسه ص ٩ .

وعن طلعته الغراء يروي البدر في منتصف الشهر
فيا «ولاي أرجوك لذنب أثقل الظهر ،
فما لي عمل أرجو به الفوز لدى الحشر
سوى حبك مع حب (فتى) واساك بالنفس ، واعطاك يد
الطائع في حالتي الاسرار والجهر
فكم جرد في نصرك يا خير النبيين حساما [1] .

---

(١) الدجيلي ص ١٤ .

ب ـ بنود الرمل الصافي

توجد بنود من الرمل الخالص، أشهرها بنود السيد علي باليل الحسيني وهي مائة وخمسون بندا قصيرا قد التزم في آخرها قافية موحدة هي (الراء) المفتوحة : (جهرا ، نهرا ، أمرا ، زجرا) وهكذا ، وربما التزم في اشطره بقوافي قد تنتهي مع نهاية التفعيلة (فاعلاتن) فيكون البند منسجما وقد تنتهي في وسط التفعيلة فينحرف الوزن الى الهزج ـ كما سيأتي مثال ذلك في البنود الممزوجة ـ وفي أكثر الاحيان لا يلتزم بقافية أصلاً .

توجد هذه البنود في ج ٣ من كشكول الشيخ يوسف البحراني ص ٢٤١ وما بعدها قال في مقدمتها : « هذه نبذة بنود قد بندتها على بحر الرمل ، وعدتها مائة وعشرة بنود ، غزلاً ومدحاً .. الخ » .

والملاحظ ان الموجود منها في الكشكول مائة وخمسون بندا .

وقد أشار صاحب البنود أيضاً في البند ١٣٤ الى البحر الذي اعتمده لبنوده فقال ـ وهو لا يلتزم هنا غير القافية الاخيرة الراء ـ :

(قد أنارت كلماتي ، فيه كالشهب وزيّنت بها في كل بند ،
(فاعلاتن) ست مراتٍ فما ذوق حوالٍ ، برزت من حجل الفكر
تجلّى ، كشموس بزغت في (رَمَل) الابحر من نظم ابن باليل
(عليٍ) ، فاخطب الافكار ان كنتَ لها كفءاً ، وأهد السمعَ
مهرا) (١) .

(١) كشكول الشيخ يوسف البحراني طبع النجف ٢/٢٦٥ .

وهذه نماذج مقفاة من بنود باليل :

آ ــ قال في مدح النبي (ص) :

يا مناخ السعد والعز جمالا
ومحيط المجد والفخر رحالا
سرتَ كالشمس ، وما الشمس لمولاها مثالا
انها سوف تلاقي دون علياك زوالا
واحتوت فيك صفات محلت قبلُ منالا
بعضها جود غياثٍ يخجل الغيث انهمالا
وكمال ، علّم البدر كمالا
وجمال بهر العالم بهرا [1]

ب ــ وقال في التصوف :

وعن العشاق (للواجب) أن تسأل فقد ماتوا غراما
عام بالدعوى (جنيد) القوم ، لا يرجو ثواباً ، لا ولا يخشى إثاما
ونأى (الحلاّج) بالحثّ الى الاقرب ، ما يخطو مقاما
بالغوا .. فانعكس الامر ، فرد (الحث) للخلف ، أماما
قلب الحب ، ولم يبطن به بطنا وظهرا [2]

جـ ــ وقال في التغزل :

راح يفدي (الخال) بالعم جلالا
ولكم ساء فتى بالخال حالا
(نقطة) تمّ بها (سطحُ) البها (مستويَ) الخط كمالا

(1) كشكول البحراني ٣ / ٢٥٢ .

(2) نفس المصدر ٣/٢٦٣ .

واشتكى كلاً اليها العطش الاكبر بالنفس ضلالا

شكوة الظمآن في البيداء آلا

خيّل الماء له شطاً ونهرا

ودوين الماء حث السير شهرا [1]

د ــ وقال في التغزل أيضا :

كرّ طفل الخال في نائرة الحرب صغيرا

وغدا في فيلق الحسن سوياً يمتلي من خده الوضّاح بالعز سريرا

فاغتدى (قيصر) ذي العزة يلقى ملك (الزنج) اسيرا وحسيرا

وارتدى (النعمان) (بالنعمان) في العرب اسيرا

وانثنى ــ والنظر عند الله كسراً ــ جمعٌ (كسرى) [2]

هذه نماذج من بنود باليل القصيرة ، والملاحظ ان (فاعــلاتن) هنا يدخلها من الزحاف ، ما يدخل عليها في رمل الشعر العمودي من (الخبن) ــ حذف الثاني الساكن ــ كقوله : (ولكم) و (ودوين).

أما أضرب هذا النوع فهي واحدة صحيحة (فاعلاتن) .

وستأتي لهذه التفعيلة أضرب أخرى في البنود الممزوجة .

---

(١) (٢) كشكول البحراني ٣/٢٤٨ .

جـ ـ البنود المزوجة

في الواقع ان البنود المزوجة ، ليست هي ممزوجة من الهزج والرمل ـ كما يتصور بعض النقاد ـ [1] ولا هي بالخارجة على الوزن ، أو المضطربة الاوزان كما يقول الاستاذ الدجيلي [2] . وانما هي رمل خالص ، أو هزج خالص ، ولكن قضية المزج ، أو الاضطراب جاءت من طبيعة هذين الوزنين أولا ، ومن طبيعة البند ، ونظرة اصحاب البنود للقافية فيه ثانيا ، وقبل الدخول في تفصيل ذلك يحسن أن نأخذ نماذج من هذه البنود المزوجة ، ثم نفصل ما اجملناه .

نماذج من البنود المزوجة :

آ ـ يقول السيد عبد الرؤوف الجد حفصي ١١١٣ هـ وهو ينظم على الهزج :

ألا يا أيها الحادي
ترفق بفؤادي
واحبس الركبْ
ولو حلَّ عقالٍ ، فكليم الشوق قد آنس برق القربْ
من نحو حمى الحبْ
فظن النورَ في الطور بجنح الليل نارا

---

(١) نازك الملائكة فى قضايا الشعر المعاصر ، والدكتور صفاء خلوصي فى فن التقطيع وغيرهما كما تأتي مناقشة ذلك .

(٢) عبد الكريم الدجيلي مقدمة (البند فى الادب العربي) ص ز .

فغدا يقتبس النار ، كما ظن ، بنعليه فنودي : اخلعْ

... الى آخره

والملاحظ أن الشطرين الاولين هزجيان ، اختلف ضرباهما من (مفاعيلن) الى (فعولن) ، ثم انتقل في الثالث الى الرمل بتفعيلة واحدة بزنة (فاعلاتانْ) هي (واحبس الركبْ) ، عاد بعدها الى الهزج في ثلاثة اشطر مختلفة الاضرب هي : (مفاعيلان ومفاعيلْ وفعولن) ورجع في الشطر الاخير الى الرمل .

والواقع ان هذا التنقل بين البحرين ، تنقل مصطنع ، ذلك لاننا فصّلنا الفقرات الى أشطر مختلفة الاطوال وقفنا فيها على (سجعات) اعتبرناها قوافي ، ولو أننا اعدنا كتابتها على وقفاتٍ أخرى ، او لو اننا حركنا اماكن الوقوف ، لكانت القطعة كلها من الهزج الخالص على الشكل التالي :

« ألا يا اي يها الحادي ترفق بـ فؤادي واح

بس الركبَ ولو حـلّ عقالٍ فـ تكليم الشو

ق قد آنـ ـس برق القر ب من نحو حمى الحب

فظن النو ر في الطور بجنح الليـ ـل نارا فـ

غدا يقتـ ـبس النارَ كما ظنّ بنعليه فنودي اخلعْ

....

ومثل هذا قول ابن الخلفة الحلي ١٢٤٧ هـ من بنده المشهور :

أهل تعلم ام لا ان للحب لذاذاتْ

وقد يعذر ، لا يعذل ، من فيه غراماً وجوىً ماتْ

فذا مذهب أرباب الكمالاتْ

فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات

فكم قد هذّب الحب بليدا

فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا

صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقا

لا ولا تظهر توقا ... الخ [1]

فقد بدأ هزجا في الاشطر الخمسة الاولى ، ثم انتقل الى الرمل في الثلاثة الاخيرة .

ولو اننا اعتبرنا القطعة كاملة دون هذا التفصيل لكانت كلها هزجا ، كما رأيت في بند الجدحفصي .

ب ـ ويقول السيد علي باليل الحسيني من بنوده الرملية :

قدّه يجلو علينا مبسما لو يملك البرق اختيارا

قبّل البرق ثناياه اضطرارا

ثم خبّرني بما يحكمه الحاكم ما بين لئاليه

وبين اللفظ من فيه

دعِ الحكم لباريه

سما كلٌ من الامرين قدرا

وعلا كلٌ من الثغر وما يلفظ درا [2]

والملاحظ انه بدأ بالرمل ثم انتقل في الشطر الرابع الى الهزج ، واستمر به في الخامس والسادس ؛ ثم عاد الى الرمل في السابع باضرب مختلفة هي : فاعلاتن وفاعلاتان .. ومفاعيلن وفعولن .

وليس ذلك ايضا الا لاننا فصلناه اشطرا ذات قواف ، ولو اننا

---

(1) الدجيلي ص ٦٨ .

(2) كشكول الشيخ يوسف البحراني ج ٣ ص ٢٤٩ .

انشدناه كما ينشد البند عادةً دون توقف ، لكانت القطعة كلها على الرمل الصافي وتقطيعها هكذا :

« قده يجـ ـلو علينا مبسما لو يملك البر قاختيارا

قبّل البر ق ثنايا ه اضطرارا ثم خبتر ني بما يحـ

كمه الحا كم ما بيـ ن لئاليـ ه وبين الـ لفظ من فيـ

ه دع الحكـ م لبارئـ ه سما كل ل" من الامـ رين قدرا

وعلا كل ل" من الثغـ ـر وما يلـ فظ درا » .

ومثل هذا قول السيد باقر الحسيني ١٢١٨ هـ وهو يبدأ على الرمل:

ماليالات وصالِ

من بديعات جمال

ونسيمات شمال

حملت نشر اريجٍ من مليحٍ ذي دلالِ

أهيف القـدّ

كحيل الطرف زاهي روضة الخد

مرير الهجر والصدّ

يشوب الهزل بالجد

ولا يلفى له في الحسن من ندٍّ

اذا ما اختال ما بين محبيهِ

غروراً من تجنّيه

أرانا الغصن الميّاس ليناً واعتدالا

لا ولا رشف كؤوسٍ

من يديْ ابهى شموس [1]

• • • • الخ

فقد بدأ بالاشطر الخمسة الاولى رملا ، وانتقل الى الهزج في اشطر سبعة ، ثم عاد في الشطرين الاخيرين الى الرمل وانت لو كتبت هذه القطعة كتابة البند ، وانشدتها انشاده ، لقطعت كلها على الرمل الخالص.

أسباب امتزاج البند :

قلت ان هناك اسبابا تجعل بعض البنود ، تبدو في نظرنا مزيجة من بحري الرمل والهزج ، بعضها يعود الى طبيعة هذين البحرين ، وبعضها يعود الى طبيعة البند نفسه ونظرة الذين كتبوا فيه من جهة اعتبار قوافيه اسجاعا .

١ ـ التشابه بين بحري الرمل والهزج :

هناك ابحر تتشابه تفعيلاتها من حيث تساويها في عدد المقاطع الصوتية ، فالهزج والرمل ، وكذلك الرجز تتألف من تفعيلات متساوية هي (مفاعيلن ، فاعلاتن ، مستفعلن) اذ كل من هذه الثلاث يتألف من مقطع قصير وثلاث مقاطع متوسطة ، ولكن الاختلاف بينها من حيث الترتيب فقط ، فالمقطع القصير هو أول مقاطع (مفاعيلن ن ـ ـ ـ) وثاني مقاطع (فاعلاتن ـ ن ـ ـ) وثالث مقاطع (مستفعلن ـ ـ ن ـ) ولهذا السبب ادخلها الخليل في (دائرة) واحدة سماها (المجتلب).

ولوجود هذا التشابه بين التفعيلات ، فاننا بتحوير بسيط نستطيع

---

(١) الدجيلي ص ٤١ .

ان تقلب الوزن الهزجي الى رمل او رجز ، وبالعكس ، فلو كانت لدينا مجموعة من تفاعيل هزجية :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ونقلنا المقطع الاخير أي السبب الخفيف (لن) من آخرها الى أولها ، لكانت المقاطع مرتبة ترتيب مجموعة من الرمل لا الهزج :

لن مفاعي لن مفاعي لن مفاعي لن مفاعي

وهكذا لو نقلنا السببين الاخيرين الى أول المجموعة لكانت مجموعة من الرجز :

عيلن مفا عيلن مفا عيلن مفا عيلن مفا

وعلى هذا الضوء يمكن التداخل بين بحور الرمل ، والهزج ، والرجز ، في أية قطعة من هذه البحور أي انك لو أزدت على بيتين هزجيين سببا خفيفا لكان الاول من الرمل والثاني من الهزج .

خذ قول شوقي مثلا :

رأى قيس على رابيـــةٍ ظبيـاً فنـاداه
فالقى الظبي اذنيه ومسّ الارض قرناه

وزد عليها مقطعا متوسطا (قد رأى قيس) مثلا ، تجـد ان البيت الاول صار رملا والثاني هزجا :

قدرأى قيـ ـس على را بية ظبـ ـياً فناداه

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتان

فالقى الظبـ ـيُ اذنيه ومس الار ض قرناه

مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلن مفاعيلْ

وهكذا لو أخذنا البيتين المنسوبين للامام علي (ع) من الهزج:

حيـازيمك للموت فان المـوت لاقيكـا

ولا تجزع من المـوت   اذا حـــلّ بنـاديكا

فاننا لو زدنا عليهما كلمة (اشدد) ـ كما هي روايتهما المشهورة ـ لكان البيت الاول رجزا والثاني هزجا :

اشدد حيا   زيمك للـ   ـموت فان   نلموت لا   قيكـا

مستفعلن   مفتعلن   مفتعـلن   مستفعلن   مستف

ولا تجزع   من الموت   اذا حلّ   بناديكا

مفاعيلن   مفاعيـلُ   مفاعيـل   مفاعيلن

وليس هذا الامر مقصورا على الابحر الثلاثة ، بل ان كل بحرين يتساويان في عدد مقاطعهما الصوتية ، ويختلفان في ترتيبها ، يمكن مزجهما بتقديم مقطع أو تأخيره على احد المجموعتين ، فالكامل والوافر متشابهان ، والمتقارب والمتدارك متشابهان ، ولذلك فاننا بنقلة بسيطة نستطيع أن ننقل البيت من الكامل الى الوافر وبالعكس .

خذ بيت ابراهيم ناجي وهو من الكامل :

نامت رسـائل حبهـا   كالطفل في أحـلامها

وانقل مقطع (نامت) الى آخره تجد ان البحر تغير الى الوافر :

رسائل حبها كالطفـ   ـل في أحلامهـا نامت

واقتطع كلمة (لا) من أبيات سامي الخضراء وهي من المتدارك تجد أنها اصبحت من المتقارب :

لا/ تخلّ اريج النسيم يباعد ما بيننا

أو بقية ذكرى تدغدغ أوجاعنا ، اننا

قد ورثنا السماء

٢ ـ نظرة القدماء لطبيعة البند الشعرية :

ظهر مما تقدم ان التشابه بين بعض الابحر ـ ومنها الرمل والهزج ـ يساعد على امتزاجهما في قطعة واحدة . وهناك سبب آخر نابع من طبيعة البند نفسه ، ذلك ان الذين كتبوا في البند ، لم تكن عندهم فكرة عن كونه (شعرا موزونا مقفى) لان الشعر عند القدماء : (ما تساوت اجزاؤه في الطول والقصر والسواكن والحركات) كما يقول الباقلاني [١] . ويبدو لي انه من أجل هذه النظرة ذهب المرحوم العقاد ومن شايعه الى (نثرية) الشعر الحر .

اذن (فالبند) عند من كتبوا به: (حلقة بين الشعر والنثر) فيه من النثر ان اطواله غير متساوية ، وفيه من الشعر هذا (الايقاع) القائم على التفعيلة الواحدة المتكررة . لذلك فقد كتبوه كتابة النثر، وفصلوا بين فقراته ـ في الغالب ـ باسجاع تنتهي عند نهاية المعنى الذي تحمله الفقرة ، بغض النظر عن وقوع السجعة في نهاية تفعيلة ، أو في وسطها . شأنهم في ذلك شأن بعض البديعيين الذين التزموا بالسجع ضمن البيت ، فيما يسمى (بالتسميط) دون مبالاة بوقوع السجعة في نهاية تفعيلة من تفعيلات الحشو أو في وسطها .

خذ هذا المثال من البسيط للدمستاني في رثاء أصحاب الحسين(ع):

سـدة اذا انسقوا ، أسـد اذا افترقوا

شهب اذا اخترقوا الابطـال واقتتلوا

ذاقوا الحتوف ، باكناف الطفوف ، على

رغم الانوف ، ولم تبرد لهـم غـلل

---

(١) اعجاز القرآن ص ٥٨ ـ ٥٩ .

والطعن مختلف ، فيـــــه ومؤتلف
والنحـــر منعطف ، والعمر منبتـــل

تجد أن اسجاعه بعضها ينتهي مع نهـــاية (فاعلن) من حشو البسيط وبعضها في وسطها .

وكذلك لو أخذت قول الشيخ حمادي نوح من المتقارب :

سقتك العدى ، يا نبي الهـــدى بكأس الردى ، رنق المنقـــع

فانك تجد ان بعض سجعاته وقعت في وسط (فعولن) وبعضها في نهايتها ، ولكننا لو اعتبرنا هذه الاسجاع قوافي تنهي اشطرا لكان شطراً من المتقارب وشطراً من المتدارك على الشكل التالي (فعولن فعْلْ° / فاعلن فاعلن / فعولن فعْلْ° / فاعلن فاعلن) .

من أجل هذا وجدنا (البنود) ــ عدا الهزيلة منها ــ جارية على تفعيلة واحدة من أول البند الى آخره هي اما مفاعيلن واما فاعلاتن ، ووجدنا الاسجاع قد تلزم نهاية التفعيلة وقد لا تلـــزم ، تبعا لاذواق كتابه وشعرائه ، فمن كان منهم مرهف الحس ، وقف في السجعة حيث تنتهي التفعيلة فكان بنده اكثر انسجاما وموسيقية ، وهناك شواهد كثيرة تستطيع ان تفصلها الى اشطر ذات قوافي دون ان يخرج البند فيها من وزن الى آخـــر ، وقد مر بعضها . و من كان منهم قليـــل المراعاة لشعريـــة البند لا يعـــير ذلك اهتماما فقـــد يقف بالسجعة في وسط التفعيلة ، فاذا كانت هي مفاعيلن مثلا ، وانتهت السجعة مع (مفاعي) كان السبب الاخير منها (لن) مضافا الى التفعيلة الاخرى في أول الفقرة الثانية ، وهنا ينتقل (البند) حتما من الهزج الى الرمل ــ كما قدمنا ذلك ــ واذا كانت التفعيلة (فاعلاتن) ولم تقف السجعة معها كانت نقيصتها مأخوذة من التفعيلة التالية لها ، فتكون المجموعة

القادمة ناقصة سببا خفيفا ، ويعود البند حتما الى الهزج عند الوقوف على اسجاعه ، وهكذا .

فالحقيقة ان اصحاب هذه البنود، التي تبدو مضطربة، لايعتبرون هذه الاسجاع قوافي يجب الوقوف عليها وانما هي سجعات ضمن التفعيلة الواحدة المتكررة من أول البند الى آخره، ومما يدلك على اعتبارهم لها سجعات لا قوافي ، أنهم قد يجعلونها في مكان لا يمكن الوقوف عليه:

آ ــ اما لان التفعيلة التي تليها ــ عند الوقوف على السجعة ــ تكون قد بدأت بساكن كقول السيد باقر الحسيني من البند الرملي السابق :

(لجناب الماجد المولى الحسيب / الطيب الاصل النجيب / الكامل العقل الاديب / البارع الحبر الاريب / الثاقب الرأي اللبيب / الطاهر الاخلاق والاعراق مصباح هدى الامة) [1] .

ب ــ واما لان الوقوف على السجعة واعتبارها (قافية) يخرج بالبند الى (فوضى) نغمية من تفعيلات متساوية في الكم مختلفة في الترتيب . كقول السيد باقر نفسه من بند آخر :

(كرام الخلق / من خصوا بحسن الخلق / أهل الصدق / سبل الحق / أمن الخائف الجاني / غياث الواله العاني / مصابيح الدجى / باب الرجا / سفن النجا / أهل الحجى / ارعى الورى جارا اذا ما الدهر جارا) [2] .

فاننا اذا أردنا ان نعتبر (القاف) و (النون) و (الجيم) قوافي لا أسجاعا ، خرجنا عن تفعيلتي الرمل والهزج معا ، الى تفعيلات أخرى

---

(١) الدجيلي ص ٤١ .

(٢) نفسه ص ٤٤ .

لا علاقة لها بالبحرين المزوجين ، وان ساوتهما في المقاطع كـ(مفعولاتْ) في مثل قوله (أهل الصدقِ) و (سبل الحقِ) وكمستفعلن في مثل : (باب الرجا) و (سنن النجا) و (أهل الحجى) [1] .

---

(١) من اجل ذلك لاأراني ميالا الى راي الدكتور جميل الملائكة في بحثه القيم عن (ميزان البند) واعتباره (ان من الخطأ القول بأن للبند بحرا معينا ، بل هو احرى بان يعرف بدائرته) فيقال : (دائرة البند) لابحر البند . وهو يقصد بها (دائرة المجتاب) التي تشمل الهزج والرمل والرجز مضافا اليها (مفعولاتُ) .

وما ادري كيف استساغ ان يضيف اليها (مفعولات) ومزاحفتها (مفعولتُ) مع علمه بان ليس في الشعر العربي ما يعتمد على تكرر هذه التفعيلة الثقيلة ، بل ان ورودها في الابحر المزوجة ليس سليما ، فهي لا ترد الا في حشو المنسرح والمقتضب ، مطوية ، وتقلب الى (فاعلاتُ) وفي عروض السريع وضربه على شكل محرف تماما ، وليس ذلك الا لثقلها على الذوق .

ويضاف الى ذلك ان افتراض العروضيين وجودها في ضرب السريع (موقوفة) وهمٌ باطل ، ذلك لان آخر البيت ــ كل بيت ــ اما ان يكون متحركا او ساكنا ، فان كان متحركا اشبعت حركته الى صوت ساكن لعدم امكان الوقوف على متحرك ، وحينئذ فيجب ان يكون افتراض الضرب (مفعولاتن) بالضرورة لا (مفعولاتْ) وان كان ساكنا فان ضربه (مفعولاتْ) فلا معنى لافتراض كونها (موقوفة) اصلا ، لانها هي الاصل والموقوف لا يوقف .

اما عن تبريره ــ ص ١٤ ، ١٥ ــ اقحام مفعولات على الدائرة بحجة الوقوف على بعض القوافي ، فيمكن الاستغناء عن ذلك بالضرب (مفاعيلان) وهو وارد في الشعر الحر ايضا ، ويمكن تقطيع المثال الذي اورده ، على

جـ ـ وقد تقف بنا الاسجاع أحيانا على أشطر غير موزونة ، كقول السيد باقر القزويني في رثاء الحسين (ع) :

(وما تنظر ان صال على الجمع / سوى كف كمي نادر /
أو رأس ليثٍ طائر / في حومة البيد) .

فانك تستطيع ان تقطعها كلها على وزن الهزج مفاعيلن مفاعيل .

(وما تنظ ـر ان صال على الجمع سوى كف
كمي نا در أو رأ س ليثٍ طا ئرٍ في حو مة البيد) .

ولكنك لو فصلتها اشطرا لكانت :

مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلن / مفاعيل مفاعيلن فعو / مستفعلن
مستفعلن / مستفعلن فعْلن) .

وهي صورة غير منسجمة كما تراها .

والخلاصة : ان امتزاج البحرين في بعض البنود ، ليس مقصودا للشاعر مطلقا ، وانما هو شيء اقتضته طبيعة التشابه بين التفعيلتين

الهزج ، بمساعدة ما جوزوه من (خرم) أوائل الاشطر ـ كما مر ـ دون حاجة الى هذا الاقحام :

والجوري يكسرى شر رف الايوانْ
والكلّ قيام لامـ ـتثال الامـ ـر ما بين يديه و
عليه التا ج والاكليـ ـل معقودانْ

اما حمله بعض الاشطر على الرجز ، فهو وان كان ممكنا ، من الناحية النظرية ، الا انه على خلاف الذوق ، والاولى اعتبارها اسجاعا ضمن البند ، خصوصا وان امثالها قليل جدا . ولا يوجد بين البنود بند واحد يبدأ (بمستفعلن) حتى يصح الفرض ، ولو في هذا القليل من الاشطر .

من جهة ، ونظرة صاحب البند الى (القافية) التي هي وقفة طبيعية في الاشطر ، ولكنه لا يراها كذلك وانما يعتبرها (سجعة) ضمن التفاعيل المتكررة ، فاذا وقفنا نحن عليها ــ بما يفرضه علينا الذوق ــ وجدنا باقي التفعيلة قد اضيف الى التفعيلة التالية فينحرف الوزن حتما، ودعني اوضح الامر من شعرنا الحديث .

كتب يوسف الخال في ديوانه (البئر المهجورة) قصيدة بعنوان غريب : MEMEMTOMORI وهي من الرمل وفيها هذا المقطع ، فلو اننا قطعناه كما كتبه في الديوان [1] لكان ممزوجا من الابحر ذاتها : الرمل والهزج والرجز :

يا آلهي حينما مات ألم	فاعلاتن فاعلاتن فعِلن
يشفع به حسن ؟ ألم يشفع	مستفعلن مستفعلن فعْلن
به سعيٌ الى الاسمى ؟	مفاعيلن مفاعيلن
بلى ، سعي الى الاسمى	مفاعيلن مفاعيلن
فيا ما مزّق الشوك يديهِ	مفاعيلن مفاعيلُ فعولن
وقسا الدرب عليه	فعلاتن فعلاتن

ولكننا لو قطعنا القطعة كاملة لكانت كلها من الرمل الصافي :

(يا الهي حينما ما ت الم يشـ فع به حسـ ن الم يشـ
فع به سعـ ي الى الاسـ مى بلى سعـ ي الى الاسـ
مى فياما مزق الشو ك يديه وقسا الدر ب عليه)

فهل يخطر ببالك ، أو بال يوسف الخال نفسه ، انه كان يكتب (بندا) ممزوجا من الابحر الثلاثة . وطبعا ، لا ــ وانما هو يكتب

---

(1) ديوان البئر المهجورة دار مجلة شعر بلبنان ص ٥٠ .

(شعراً حراً) على تفعيلة الرمل ، ولكنه ــ لغرض لا أعرفه ــ كتب الاشطر هكذا فكانت بقايا التفعيلة في كل شطر تضاف الى الشطر الجديد فينحرف الوزن .

خطة جديدة للبند :

رأينا ان سبب المزج بين البحرين في البند يعود في الواقع الى شيئين : التشابه في التفعيلة ونظرة شعراء البند للقافية . ولكن بعض المتأخرين من أصحاب البنود ، أدركوا ما في القافية من (قرار) يزيد موسيقية البند عذوبة ، لذلك فهي لم تعد عندهم (سجعة) يمكن أن تقع في وسط التفعيلة ، وعند الوقوف عليها ينحرف البند الى الوزن الآخر ، بل ان القافية عندهم اذا وقفت على (مناعي) مثلا ، اعتبر السبب الخفيف (لن) ملغى فيستمر البحر على تفعيلته الاولى ، وبهذا احتفظ المتأخرون بوحدة الوزن ، مع وجود القافية .

وتغلب هذه الطريقة عند أصحاب الآذان المرهفة من شعراء البند في القرن الثالث عشر والرابع عشر امثال السيد محمد القزويني ، وعبد الغفار الاخرس ، والشيخ عبد الحسين صادق ، والاستاذ صالح الجعفري وغيرهم .

وهذه نماذج منها :

آ ــ يقول السيد محمد القزويني ١٣٢٥ هـ من بند يداعب به ابن أخيه ، الذي اشتكى اليه صولة الشتاء ، وكيف مده عمته بمعونة تهزم جيوشه :

ولم ترتفع الغبرة الا و (جويريد) بحد السيف قد عاد صريعا
وعفيرا (فعولن)

وما أقبلت الخيل من الميدان الا و (بكانون) لديها موثقا عاد

اسيرا (فعولن)

فاهديناه موثوقا لعلياك (مفاعيل)

وقدمناه مأسورا لمغناك (مفاعيل)

فاما ان يكن منّـا واما ان تفاديه فداءا (فعولن)

ويادام لك الحاسد في الدهر فداءا [1] (فعولن)

والملاحظ انه ذو وزن واحد ــ الهزج ــ وان الوقوف على قوافيه لم يخرج به الى الوزن الآخر لانه راعى ذلك ، فاعتبر (مفاعي) هي الضرب والغى السبب الاخير (لن) وان اختلفت التشكيلات بين الاشطر

ب ــ وبنفس الطريقة تنقل بين الاضرب في بنده الآخر مـع الاحتفاظ بالوزن :

ومن أعمامك الغرّ

أخذتَ الطرف الاعلى من الفخرِ

فلا زال لك التوفيق من بارئك الحق (رفيقا)

ويادام لك الفضل كما كان لاسلافك أهل العز والمجد (طريقا)

وفي هذا بلوناك

وفي صحة ما قد طرق الاسماع ذا اليوم امتحناك

فارسلنا اليك (البند) اكراما وتبجيلا

« لتقراه على الناس على مكثٍ ونزلناه تنزيلا » [2] .

---

(١) الدجيلي ١١١ .

(٢) نفسه ١١٣ .

جـ ـ وتنقل عبد الغفار الاخرس ١٢٩٠ هـ بين هـذين الضربين (مفاعيلن) و (فعولن) دون أن ينحرف عن الوزن :

ويا حقاً من العاج

سباني طرفك الساجي

وقد اورثني حبك من طرفك سقماً وانكسارا (فعولن)

وقد اجج من وجدي سنا نور محيّاك ـ وايم الله ـ نارا =

ادرها مرّةً تحلُ

فقذ لذّ بها الوصلُ [١]

د ـ ويقول الاستاذ صالح الجعفري ، بنفس الطريقة ، من بند غزلي مطلعه : (تجلد ايها القلب / فقد عنَّ لك السربُ) :

تجلّى أمس للعشاق فاجتاح قلوباً شفّها الوجد (مفاعيلن)

وزادتها التباريح شجونا (فعولن)

فطافت حوله ترقص كالمسحور يزداد على الرقص هياماً وجنونا

(فعولن)

فما رق ولا لانْ (مفاعيلْ)

ولا جازى باحسانْ

ويقول فيه أيضاً :

تأمل سبب الفتنة في قد كخطار الرديني اعتدالا واختيالا

(فعولن)

وغصن البانة الفينان يسبي مهج العشاق حسنا وجمالا (فعولن)

فهل حدثت في الدهرْ

---

(١) نفسه ص ٩٥ .

بغصن يشمر السحر° [1]

هـ ـ ويقول استاذنا الجعفري ايضا في بند آخر يتندر به مع أحد العلماء من اعمامه :

وما ظنك بالدهر واهل الفضل ارباب الكمالات°

اما كانوا يعدون سنيّ العمر آهاتٍ وحسرات°

اضاءوا ظلمات الدهر في أعصره السود الخوالي (فعولن)

فكانوا بسمةً في ثغره العابس عمار الليالي =

ولولاهم لما بان طريق العلم ملحوباً امام الاعصر البيض التوالي =

ويقول منه أيضا :

كأن العلم والمال يعيشان نقيضين

فذو المال بلا علمٍ ، وذو العلم بلا مالٍ ، يسوم (العيش) بالدّين

فسبحان الذي لو شاء أقنى (فعولن)

واعطاهم واغنى =

وسلاّهم وسرّى عنهم التنكيد افضالا ومنّا =

وسبحان الذي لو شاء ان يبدل هذا البرْدَ دفءاً ينعش الناس°

وان يكسو هذا الداعي المقرور (طاقيْ بَركٍ) مما اجتباهن

(ابنُ عباس)

وان زاد عليها كلفة (التفصيل) والاجر فلا باس° [2] .

والملاحظ ان هذه الشواهد جميعا ، جمعت بين الضربين (مفاعيلن) و (فعولن) لانها اعطت للقافية قيمتها النغمية من كونها (قرارا) ينتهي عليه الشطر ، واعتبرت ما زاد عليها من التفعيلة ملغى كما قلنا .

---

(1) الدجيلي ١٤٦ .

(2) نفسه ص ١٤٨ .

خلاصة عروض البند

١ ــ البند : شعر اساس الايقاع فيه التفعيلة الواحدة المتكررة وهي اما (مفاعيلن) او (فاعلاتن) في اشطر مختلفة الاطوال • مختلفة الاضرب •

٢ ــ البنود الموجودة بعضها رمل خالص ، وبعضها هزج خالص ، وبعضها مزيج من البحرين معا على طريقة خاصة •

٣ ــ في البند قافية واحدة تقع في نهايته ، أو في نهاية بعض مقاطعه هي غالبا مفتوحة •

كالراء (جهرا) و (نهرا) و (شكرا) او (جهارا) (نهارا) وقد تكون لاما او ميما أو غيرهما مفتوحة أو مشالة •

أماأشطره فقد تلتزم قافيةموحدة،أو مزدوجة أو حرة وقد لاتلزم قافية اصلا •

٤ ــ يجوز في حشو البند نفس الجوازات الواردة في حشو الرمل والهزج من خبن (فاعلاتن) وكف (مفاعيلن) •

٥ ــ أضرب البند هي :

آ ــ الضرب الصحيح : فاعلاتن في الرمل ومفاعيلن في الهزج •

ب ــ الضرب المقصور : في مفاعيلن فتصبح مفاعيل°

جـ ــ الضرب المحذوف : مفاعيلن فتصبح فعولن

د ــ الضرب المذال : مفاعيلن فتصبح مفاعيلان°

هـ ــ الضرب المذال : في فاعلاتن فتصبح فاعلاتان

٦ ـ يدخل البند الهزجي من العلل الجارية مجرى الزحاف في عدم اللزوم :

آ ـ علة الخرم : وهي اسقاط ميم (مفاعيلن) أو (مفاعيلُ) فتصبحان : فاعيلن أو فاعيلُ ويقع ذلك في أوائل بعض الاشطر •

ب ـ علة الخزم : وهي زيادة حرف متحرك ، او سبب خفيف ويقع ذلك في أوائل بعض البنود او أوائل مقاطع منها •



البند .. والشعر الحر [1]

رأينا في البحوث السابقة ، ان للايقاع في الشعر العربي نظامين: نظام تكون الوحدة الايقاعية فيه شطرا ثابت الطول ، او بيتا ذا شطرين يختلفان اختلافا يسيرا في عدد مقاطعهما ونظام وحدته الايقاعية هي (التفعيلة) الواحدة المتكررة في كل شطر غير ثابت الطول .

وتوصلنا الى ان النظام الثاني ، كان موجودا في الادب العربي من أوائل القرن الحادي عشر فيما سمي بـ (البند) وان حركة الشعر الحر المتأخرة ، ما هي الا وليدة هذا البند ، من ناحية الاساس الايقاعي وليس هناك من اختلاف بينهما الا في ان البند كان يؤخذ من بحري الرمل والهزج ، فوسع الشعر الحر دائرة ايقاعه ، على كل الابحر ذات التفعيلة الواحدة المتكررة .

اما بقية الخصائص ، من اختلاف الاضـرب ، او التشكيلات الخماسية والتساعية ، وغيرهما فهي خصائص مشتركة بينهما .

ولكن بعض رواد حركة الشعر الحر حاولوا التفريق بين البند والشعر الحر من ناحية عروضية ، وتبعهم على ذلك بعض من كتب في العروض أو في تاريخ الادب الحديث ، امثال الدكتور صفاء خلوصي في كتابه (فن التقطيع الشعري) [2] ، والدكتور حسين نصار في بحثـه عن (التفعيلة في الشعر العربي) [3] والاستاذ عبد الرزاق الهلالي في بحث

---

(1) من بحث نشر في مجلة (الاقلام) العدد ٦ / السنة الاولى شباط ١٩٦٥ .

(٢) فن التقطيع الشعري / الطبعة الثالثة ص ٣٩١ .

(٣) مجلة الاقلام العدد ٣ السنة الاولى .

عن (البند في الادب العراقي) [1] ، اما الرأي الذي اعتمد عليه هؤلاء الباحثون فهو رأي السيدة نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) [2] .

وسوف اعرض رأي السيدة نازك، ثم اناقشه على ضوء المعلومات السابقة عن البند .

خلاصة راي نازك الملائكة :

يتلخص قول السيدة الملائكة في : أن عروض البند يجب ان يتألف من وزنين متداخلين ــ الهزج والرمل ــ فيبدأ الشاعر باشطر رملية (فاعلاتن فاعلاتن) غير متساوية الطول ، على ان لا يختمها الا بالضرب (فاعلاتان) لان الجزء الاكبر منها (علاتان) مساوٍ في وزنه لتفعيلة الهزج (مفاعيلْ) وبهذا الضرب يمهد للانتقال للبحر الثاني (الهزج) فيستمر في تفعيلاته (مفاعيلن مفاعيلن) على ان لا يختمها الا بالضرب (فعولن) الذي يمهد له العودة الى الرمل . وهكــذا من الرمل الى الهزج ، ومن الهزج الى الرمل حتى ينتهي البند . اما اذا استمر الشاعر في قصيدته على وزن واحد ، كأن يكون الرمل وحده ، والهزج وحده ، فهو شعر حر وليس بندا . وهذا هو الفارق الوحيد بين الفنين الشعريين القائمين على التفعيلة الواحدة .

وترى المؤلفة ان الشعر الحر اسهل من البند في خطته ، لانه يقوم على بحر واحد ، مقتصرا على شكيلة واحدة منه لايتخطاها ، شأنه

---

(١) مجلة الاقلام العدد ٣ السنة الاولى .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ص ١٦٧ وما بعدها .

شأن الشعر العربي في اسلوب الشطرين ، فلا يستطيع الشاعر الحر ان يجمع بين التشكيلتين التاليتين :

مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن فعولن

اما في البند فان هاتين التشكيلتين تجتمعان للتمهيد للانتقال الى البحر الآخر ، وليس ذلك مستساغا فحسب ، بل هو مطلوب في البند .

وقد طبقت الشاعرة هذه الخطة التي اكتشفتها لعروض البند ، على بند ابن الخلفة الحلي المشهور : (أيها اللائم في الحب / دع اللوم عن الصب) . واذا كان لكل اكتشاف سبب ، فان السبب الذي دعاها لاكتشاف خطة هذا البند ، هو انها وجدت جماعة ممن تعرضوا للبند زعموا انه لا يتألف الا من بحر الهزج بزيادة (سبب خفيف) في أوله :

أيـ / يها اللائم في الحب   دع اللومَ عن الصب

مفاعيـــــلُ مفاعيلن   مفاعيـــلُ مفاعيلن

فقالت : (لسنا نعرف في الشعر حرفا الا وهو داخل في وزن الشطر ، أو البيت ، فبأي حق نفرد سببا خفيفا فلا نزنه) [1] لذلك فانها قطعت البند المذكور على أساس عدم الزيادة فيه ، فكانت النتيجة انه من (الرمل) لما بينهما من تشابه سبقت الاشارة اليه . حتى اذا وصلت الى شطر ينتهي بالضرب (فاعلاتان) رأت البند ينقلب الى هزج فاكتشفت السر ، واصدرت حكمها على ان كل بند يجب ان يجمع بين البحرين المتشابهين .

ولا بد ان تكون الناقدة الفاضلة قد استنتجت هذه الخطة

---

(1) قضايا الشعر المعاصر ١٧٠ .

العروضية الطريفة ، من استقرائها لكل او اغلب النماذج البندية الموجودة فعلا ، كما فعل الخليل بن أحمد حين استفرغ وسعه في قراءة الشعر العربي حتى استقامت له هذه القواعد الثابتة لفن العروض ، ولكن الذي يؤسف له ان مؤلفة قضايا الشعر المعاصر ، اما أن تكون غير جادة في دراستها لعروض البند ، واما أنها لم تستطع الوقوف على مجموعة كافية من البنود . والا فلو انها أخذت نفسها بالصبر والاناة على تتبع تجارب البند الدقيقة ، لغيرت هذا الرأي جملة وتفصيلا . وذلك للملاحظات التالية :

١ ــ البند لم يقتصر على الهزج :

فليس صحيحا ما اعتمدته المؤلفة من الرأي المشهور بأن البند يتألف من الهزج وحده لانه ما دام يأخذ (التفعيلة) المتكررة اساسا لايقاعه ، فيمكن ان يجري على كل البحور ذات التفعيلة الواحدة ، وهو في ذلك كالشعر الحر ، الا ان الموجود بين ايدينا منه ــ وذلك راجع الى ما بين عصري البند والشعر الحر من فروق ــ ثلاثة أنواع هي:

آ ــ نوع من الرمل الصافي الذي لم تخالطه تفعيلات الهزج وتوجد منه في كشكول الشيخ يوسف البحراني ــ كما مر ــ مائة وخمسون بندا للسيد علي باليل الحسيني من القرن الحادي عشر ، وهذا نموذج منها :

يا مناخ السعد والعز جمالا

ومحيط المجد والفخر رحالا

سرت كالشمس وما الشمس لمولاها مثالا

انها سوف تلاقي دون علياك زوالا

جمعت فيك صفات مُحِّلت قبلُ منالا

بعضها جود غياث يعجز الغيثَ انهمالا

وكمال عمَّم البدر كمالا

وجمال بهر العالم بهرا

وقد أشار السيد علي باليل الى الوزن الذي يكتب به بنوده في البند ١٣٤ منها اذ قال :

قد أثارت كلماتي

فيه كالشهب وزينت بها في كل بند

(فاعلاتن) ست مرات فما فوق حوالٍ برزت من حجل الفكر

تجائى كشموس بزغت في (رَمل) الابحر من نظم ابن باليل

(عليٍ) فاخطب الافكار ان كنت لها كفء وأهد السمع مهرا

والسيد علي باليل هذا أقدم بكثير من ابن الخلفة المتوفى ١٢٤٧ هـ الذي استنتجت السيدة الملائكة خطة البند منه . ذلك لاني وان لم أقف على سنة وفاة السيد باليل او ولادته ، الا ان بنوده هذه قد ذكرها الشيخ يوسف البحراني المتوفى سنة ١١٨٦ هـ وطبيعي ان يكون باليل اقدم من هذا التاريخ .

ب ــ وهناك نوع آخر من الهزج الصافي الذي لم تخالطه تفعيلات الرمل ، وقد نظم فيه الكثيرون امثال السيد نصر الله الحائري (١١٥٦ هـ) وهو أقدم من ابن الخلفة ايضا ، وقد مرت نماذج كثيرة له وان هو اقدم منه كالسيد عبد الرؤوف الجد حفصي ، وابن معتوق وغيرهما . وهذا نموذج من الهزج الصافي للحائري :

سلاما ما شذى الزهر
وقد باكره القطر
ولا العود على الجمر
ولا نغمته المطربة النفس
ولا العقد من الدر
على جيد مها الانس
ولا زهر نجوم الافق مذ فارقها البدر
ولا وشي الطواويس ولا الخمر

الى آخره • • وقد مرّ ذكره في نماذج الهزج الصافي•

ج ـ وهناك نوع ثالث يتذبذب بين الهزج والرمل ، وهذا هو الذي وقفت عليه السيدة الملائكة وحسبته هو البند ، دون سواه •

والحقيقة ان تذبذب هذا النوع بين الوزنين ، واضطرابه العروضي راجع الى :

١ ـ ما تقدم من أسباب اضطراب البند ، الذي ارجعناه الى سببين رئيسين : تشابه التفعيلتين اولا ونظرة شعراء البند لقافيته واعتبارها سجعة ، لا يمتنع وقوعها في وسط التفعيلة ، لذلك فاننا اذا وقفنا عليها اضيف باقي التفعيلة الى الشطر الآخر ، فانحرف الوزن وقد مر ايضاح ذلك مفصلا •

٢ ـ ان اكثر هؤلاء الذين تذبذبت بنودهم بين الوزنين ، هم قليلوا الممارسة لفنون الشعر ، بل ان بعضهم كان من شعراء الزجل كابن الخلفة ، ثم نظم الفصيح على السليقة ، ولا يمنع ذلك ان يقع في مثل هذا الاضطراب ، كما وقع في جملة اخطاء نحوية وصرفية •

٣ ـ يضاف الى ذلك ان الفترة التي نشأ فيها البند ، فترة خمود الحركة الادبية ، واغلب النصوص التي وصلت الينا منه ، نقلت على السنة جماعة الرواة الاميين ، أو القليلي الخبرة بفنون الادب والشعر فهم قد يزيدون وقد ينقصون ، من حيث لا يشعرون بانهم يتحرفون فيما رووه من نصوص •

وهذه الاسباب ، مجتمعة او منفردة ، هي التي ادت الى هـذا الخلط بين الوزنين في بعض البنود ، كما يوجد مثله ، ما تنعاه السيدة الملائكة ، على بعض الشعراء الناشئين من خلط بين التفعيلات المتنافرة او خلط بين تشكيلات البحر الواحد في قصيدة واحدة •

٢ ـ زيادة السبب الخفيف :

قلت ان السبب في تبني الناقدة لهذه الخطة العروضية ، وفرضها على البند ، كان ناشئا من اعتمادها على من يقول ان البند لا بد فيه من زيادة سبب خفيف ، وقد وجدت هذه الزيادة في بند ابن الخلفة فانكرتها ، مدعية بأن الشعر العربي لا يعرف هذه الزيادة ، وسوف يكون نقاشنا معها في هذه النقطة من عدة جهات :

١ ـ هذه الزيادة الموجودة في بعض البنود ، ليست شرطا ـ كما ذكرت ـ وان اصبحت (تقليدا) شائعا في البنود الوزجية فقط ، وذلك لان كثيرا من نماذج البنود ليست فيها هذه الزيادة كالبنـود الرملية التي سبقت الاشارة اليها ، وككثير من بنود الهـزج ، فبين يدي الآن سبعون بندا ، اكثرها موجود في مجموعة الاستاذ الدجيلي، منها أربعة وثلاثون بزيادة سبب او حرف متحرك ، وست وثلاثون

بلا زيادة • ومن جملة هذه البنود بند لابن الخلفة نفسه يفتتحه بلا زيادة :

أيا مرتقيا سرج جواد من جياد الخيل طمّاح

رباعيا من الضمّر في غرته النجم اذا لاح •

على ان هناك من يروي بنده المشهور ، الذي استشهدت بـه الناقدة ، وجعلته اساس هـذه الخطة ، على شكل هزجي خالص من دون زيادة :

ألا يا أيها اللائم في الحب

دع اللوم عن الصب (١)

٢ ــ القول بان الشعر العربي ، لم يعرف هذه الزيادة ، في وزن الشطر أو البيت ، قول يعوزه القصد فقد نص العروضيون على علة تسمى (الخزم) هي زيادة ما دون خمسة احرف في صدر البيت ، ولكنها جارية مجرى الزحاف في عدم اللزوم • قالوا : (وقد وقع الخـزم في شعر العرب ندورا وقيل كثيرا ، ويجوز استعماله للمولدين وقيل : لا يجوز)(٢) • ثم يضربون لذلك امثلة من زيادة السبب الخفيف بقول الشاعر من الكامل :

يا /مطر بن ناجية بن سامة انني   اجفى وتُغلقُ دوني الابواب

ومن أشهر أمثلته ما مر من البيتين المنسوبين للامام علي (ع) وفيهما زيادة سببين خفيفين :

أشدد / حيازيمك للموت   فان المـوت لاقيـــكا

---

(١) انظر الشيخ محمد علي اليعقوبي في البابليات ٥٢/٣ .

(٢) ميزان الشاعر ص ٣٩ .

ولا تجزع من المـوت اذا حـلَّ بناديـكا

وقد علق عليهما المبرد في الكامل : (والشعر انما يصح بان نحذف (اشدد) ولكن الفصحاء من العرب يزيدون ما عليه المعنى، ولا يعتدون به في الوزن ، ويحذفون من الوزن ، علما بأن المخاطب يعلم مايزيدونه فهو اذا قال (حيازيمك للموت) فقد أضمر اشدد ، فأظهره ولم يعتد بـه) [1] .

ونحن اذا تتبعنا رأي الملائكة من انكار الزيادة ، وانه لا بد من تقطيعها ، كان البيت الاول رجزا ، والثاني هزجا كما مرَّ .

٣ ـ اننا لو رجعنا الى ما عللنا به اضطراب بعض البنـود بين الوزنين ، من جهة عدم اعتراف شعرائه بان البند شعر له وزن وقافية وانما هو حلقة بين الشعر والنثر ، وان قوافيه ما هي الا سجعات قد تقع في وسط التفعيلة فلا يضر ذلك شيئا في تكرر التفعيلة الواحدة ، أقول لو اننا رجعنا الى ذلك ـ وقد تقدم ايضاحه ـ لوجدنا القطعة التي استشهدت بها السيدة الملائكة وفصلتها الى أشطر ذات قواف ولكنها مختلفة الوزن ، هي في الواقع ذات وزن واحد بمنظار اصحاب البند ، هو وزن الهزج ، بشرط ان لا نقف على الاسجاع ونعتبرها قوافي:

(فكم قد هذ ذب الحب بليداً فـ ـغدا في مسـ
(لك الآدا بِ والفضل رشيداً صه فمابالُ كَ أصبحت
(غليظ الطبـ ع لا تعر ف شوقا لا ولا تظهـ ـرتوقالا
(ولا شمت بلحضيك سنا البرق الـ لمعي الـ لذي أومـ
(ض من جانـ ب اطلال خليطٍ عنـ ـك قد بانْ وقد عرّ
(س في سفح ربى البانْ

---

(1) الكامل للمبرد ١٣٨/٢ .

٣ ـ مناقشة الخطة المفترضة لعروض البند :

هذا على اننا لو تجاوزنا ، كل الملاحظات السابقة وافترضنا سلامة ما توصلت اليه الناقدة الفاضلة من عروض البند ، فان هذه الخطة المفترضة ـ في نفسها ـ لا تسلم لها حتى في النوع الثالث من البنود التي قلت انها تضطرب بين الوزنين ، وهذا اكبر دليل على انها ليست (خطة عروضية) وانما هي اضطراب نشأ عن عدم وعي لمسؤولية العروض والقافية عند شعراء البند .

وتعالوا معي ندرس هذه الخطة المحكمة ، لنعرف مقدار تثبت صاحبتها .

تقول المؤلفة انه يجب على شاعر البند ان يبدأ بالرمل في عدة أشطر ، ولا ينتقل الى الهزج حتى يهيأ للانتقال بالضرب (فاعلاتان) ، وبعد ان يستمر في الهزج في عدة أشطر لا يعود الى الرمل الا بتهيئة العودة اليه ، بالضرب (فعولن) وهكذا .

ومن الطبيعي ان تكون هذه القاعدة التي استنتجتها السيدة الناقدة ، مطردة في البنود كلها ، او في البنود المضطربة التي وقفت عليها ـ على الاقل ـ ولكن حتى هذا القليل لم يخضع للقاعدة العتيدة . فان شاعر البند ينتقل من الرمل الى الهزج بدون (فاعلاتان) ومن الهزج الى الرمل بدون (فعولن) : وقد توجد هاتان التفعيلتان ولا يتحول الشاعر الى الوزن الآخر !! فأين قانونية ماذكرته الناقدة الفاضلة ؟؟

آ ـ فمن النوع الاول الانتقال الى الوزن الآخر بدون تهيئة ـ

قول ابن الخلفة نفسه في نفس البند الذي أجرت عليه التجربة وهو مستمر في الهزج :

ومرتجٍّ بردفين

عليها ركبا من ناصع البلور ساقين

وكعبين اديمين

صيغ فيهن من الفضة أقدام

ونراه قد انتقل في الشطر الرابع الى الرمل دون توطئة بـ(فعولن) كما هو المفروض .

ومثله قوله في بنده الآخر (الرحلة الى بغداد) وقد انتقل في الشطر الثالث الى الرمل دون تهيئة :

وقِفْ وقفة مبهوتْ

على دجلة وانظر قبةً خضراء قد حلّ بها النعمان ذو القدر

فتحاماها وسلمْ

ومنه قول عبد الغفار الاخرس ، وقد انتقل من الرمل الى الهزج دون توطئة (بفاعلاتان) :

ولقد طالت عليه حسراتي بعد ما كانت قصارا

فهل يرجع ما فات وهيهات وهيهات

وكذلك قوله :

أشبهتْ من وَضَح الصبح ضياءً وبهاءا

وصفت حتى حكت ودي لسلمان صفاءا

كريم الاب والجد

ب ــ ومن امثلة النوع الثاني ــ عدم الانتقال الى الوزن الآخر

مع وجود الضرب المفترض ـ قول ابن الخلفة نفسه ، وهو مستمر في الهزج مع وجود (فعولن) في آخر الشطر الثالث :

فان جئتَ الى سوق الكمالات°

بأهليه المكنى هو في (سوق الجديد) الشاهق المرشد من دون دلالات°

حقيق ذاك ان يوصف في سوق عكاظٍ

بما قد حاز من كل فتى أمضى من السيف

وكذلك استمر في الهزج مع وجود فعولن في آخر الشطر الاول :

فان قال فلم يترك لذي قول مقالا

وان قلت فلن تترك من الخوف انتقالا

واستمر في الرمل مع وجود (فاعلاتان) في آخر الشطر الاول :

ما ابن عبادٍ ـ وان جاد ـ وما في الشعر حسّان°

ما جريريّ المعاني

ما بديعي الزمانِ

ما ابو الطيّب ، والطائي ، والصابي ، وقيس ، وابن هاني

كذلك فان عبد الغفار الاخرس ، لم ينتقل من الهزج مع وجود (فعولن) في قوله :

وقد اورثني حبك من طرفك سقماً وانكسارا

وقد اجج من وجدي سنا نور محيّاك ـ وايم الله ـ نارا

وفي قوله :

وهل لي غيرك اليوم ملاذحين لا القى ملاذا

اذا ما ضامني الضيم عياذا!

هذا وقد سبق ان تحدثنا عن (خطة جديدة للبند) عند المتأخرين من شعرائه تعتمد اساسا على وجود هذا الضرب (فعولن) مع الضرب (مفاعيلن) دون الانتقال للبحر الآخر ، وفيه شواهد كثيرة سبقت الاشارة اليها من بنود القزويني والاخرس ، وصالح الجعفري وغيرهم وليس هذا الا من باب الجمع بين التشكيلات المختلفة الموجودة في الشعر الحر حتى في شعر نازك الملائكة كما تقدم .

وبعد فاظن ان في هذه الشواهد ــ وامثالها كثير ــ مايكفي لاقناع اصحاب هذا الرأي : بان هذه الخطة المذكورة للجمع بين الوزنين في البند ليست هي خطة ، وانما هي اضطراب حيناً ، وعدم اعتراف بضرورة القافية في البند ، واعتبار ما وجد منها اسجاعا ضمن التفعيلة المستمرة حيناً آخر .

٤ ــ الخلط بين الاوزان فى الشعر الحر :

ثم ان هذا الخلط بين وزنين ، ليس من خصائص البنود المضطربة فحسب بل قد وقع في نماذج من الشعر الحر ، كالذي فعلته فدوى طوقان في قصيدتها (الكون المسحور) حين مزجت بين المتــدارك والرمل ، وكالذي صنعه كاظم جواد في قصيدته (الشمس تشرق على المغرب) اذ تنقل الشاعر في اكثر من اربع مرات بين بحرين من نفس (دائرة المجتلب) هما الهزج والرجز وهذا نموذج منها :

ألم تلمح لواء الجبهة الحمراء خفاقا يحييك°
ألم تسمع أجل انشودة التاريخ في المعبر والغاب°
وفي الآفاق صوب الهيكل المصدوع حرى تطرق الباب

سنقتص سنقتص سنقتص
اتسمعين ضجة الرفاق من بعيد
دفاقة الاصداء كالمنابع الغزار
والريح في الابعاد تقفو خطوة الصدى
والنسر يرخي الجنح في ظهيرة الذرى [1]

فهو في الاشطر الاربعة الاولى جار على الهزج (مفاعيلن مفاعيلن) ولكنه خرج في الاربعة الاخيرة الى تفاعيل الرجز (مستفعلن مستفعلن).

وقد سبق ان أشرنا الى مزج السياب بين بحري البسيط والسريع في قصيدة (بور سعيد) والى اوزان اخرى اختلطت في بعض قصائد الشباب منها المقصود ومنها المضطرب . وهناك امثلة اخرى وقفت عند بعضها السيدة الملائكة نفسها ، كقصيدة نذير عظمة من الهزج المخلوط بالرمل ، وقالت عنها — بناء على سلامة ما وضعته من خطة للبند —: (من المؤسف ان ناظم هذا الشعر لا يدري انه يكتب بندا لا شعرا حرا) [2] .

والواقع انها غالت كثيرا في اعطاء الاهمية لهذه الخطة المفترضة للبند ، فهي لم تكتف بعرضها كنظرية قابلة للنقد ، بل اعتبرتها (قانونا) ترجع اليه كل شعر حر اضطربت تفعيلاته .

والحقيقة ان قلة ارهاف الحس الموسيقي عند بعض الشعراء ، يجعلهم يخلطون بين بعض الاوزان المتشابهة لا فرق في ذلك بين البند والشعر الحر .

---

(١) ديوان من اغاني الحرية لكاظم جواد ص ١٥٧ .

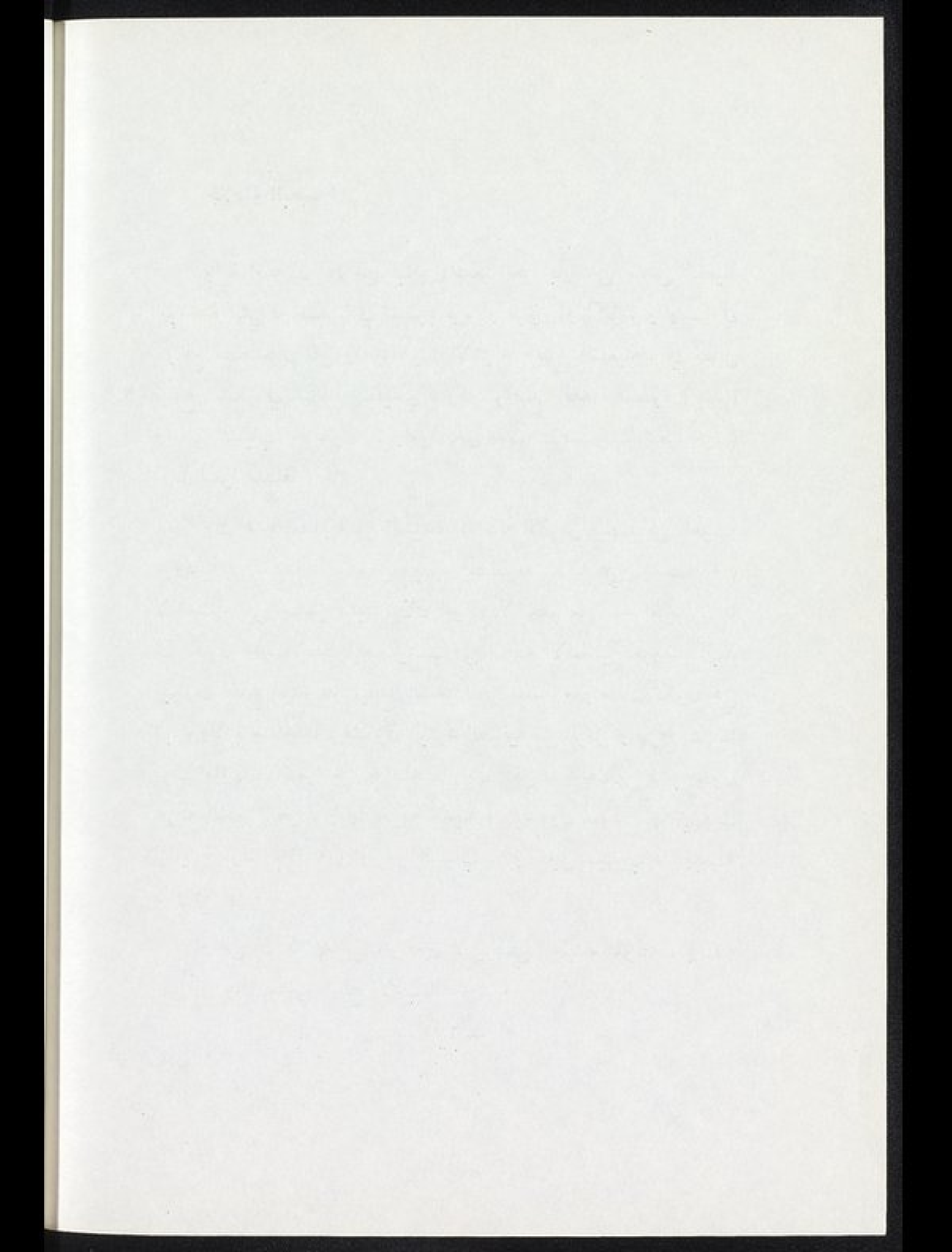
(٢) قضايا الشعر المعاصر ص ١٧٩ .

خلاصة البحث :

والخلاصة ان كلا من البند والشعر الحر جار على أساس التفعيلة الواحدة التي قد تتكرر في اشطره مرة أو مرتين أو أكثر ، وانهما في الواقع مصطلحان لشيء واحد هو : الالتزام بايقاع التفعيلة ، في مقابل ايقاع الشطر في شكلنا التقليدي ، وقد تواضع القدماء فسموه (بندا) وتعالى الشباب المحدثون ـ ولعل الحق معهم ـ فسموه (شعرا حرا) أو (شعرا منطلقا) .

وان هذه المحاولة من السيدة الملائكة للتفريق بينهما من ناحية عروضية ، اعتمادا على بعض البنود المضطربة ، انما هي (مغالطة) لا تستند على أساس سليم ، لان الواقع لا يخلو من أحد امرين : اما أن تكون هذه الاضطرابات ليست هي الخطة الاساسية لعروض البند فيكون ايقاع البند هو ايقاع الشعر الحر نفسه . واما ان تكون هي البند ولا بند سواها ؛ فتكون البنود الصافية من الرمل والهزج ـ كما مرت امثلتها ـ شعرا حرا خالصا ـ واذن فكل ما حدث من ضجة حول حركة الشعر الحر ، وانها حركة حديثة (ولد أول نموذج لها في بيت السيدة نازك الملائكة) او بدر السياب ، أو خليل شيبوب ، زوبعة لا واقع لها .

واظن ان كلا هذين الواقعين لا يرضي السيدة المؤلفة ، ولكنه على كل حال يرضي تاريخ الادب الحديث .



مراجع الكتاب

كتب عروضية :

دراسات في العروض والقافية للدكتور عبد الله درويش

العروض والقافية للدكتور عبد الرحمن السيد

موسيقى الشعر للدكتور ابراهيم انيس

ميزان الشاعر للاستاذين : حسن جاد حسن و محمد عبد المنعم خفاجة

بدائع العروض لميخائيل خليل الله ويردي

العروض الواضح لممدوح حقي

الكامل في العروض والقوافي لمحمد قناوي

فن التقطيع الشعري والقافية للدكتور صفاء خلوصي

الاقناع للصاحب بن عباد

ميزان الذهب للسيد احمد الهاشمي

كتب تبحث فى قضايا الشعر وعروضه :

العقد الفريد لابن عبد ربه

المرشد في فهم اشعار العرب وصناعتها للدكتور عبد الله الطيب المجذوب

قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة

ميزان البند للدكتور جميل الملائكة

التند في الادب العربي: تاريخه ونصوصه لعبد الكريم الدجيلي

شعرنا الحديث .. الى أين ؟ لغالي شكري

مصادر الشعر القديم :

المعلقــات ـ الاغاني ـ المفضليات ـ الحماسة ـ دواوين : المتنبي ـ أبو تمام ـ بشار ـ البحتري ـ ابن الرومي ـ الشريف الرضي ـ المعري ـ مهيارالديلمي ابو نواس ـ الفرزدق ـ ابن زيدون ـ ابن معتوق.

مصادر الشعر الحديث :

الشوقيات	احمد شوقي
مسرحيات : مجنون ليلى ومصرع كليوباترة	=
شعراؤنا المعاصرون (بدوي الجبل)	مختارات مدحــة عكاش
ديوان الجواهري	محمد مهدي الجواهري
ديوان الشبيبي	محمد رضا الشبيبي
عواصف وعواطف	علي الشرقي
الجــــداول	ايليا أبو ماضي
تبر وتراب	=
الهوى والشباب	بشارة الخوري
عيناك مهرجان	شفيق معلوف
مختــــارات	عمر أبو ريشه
أين المفــر ؟	محمود حسن اسماعيل
الملاح التائــه	علي محمود طه

دواوين نزار القباني :

قصائد ـ انت لي ـ طفولة نهد ـ حبيبتي

الرسم بالكلمات .

دواوين بدر شاكر السياب :

انشودة المطر ـ ازهار ذابلة ـ المعبد الغريق

شناشيل ابنة الچلبي ـ اقبال ـ منزل الاقنان

دواوين أدونيس (علي أحمد سعيد) :

قصائد اولى ـ أوراق في الريح ـ كتاب التحولات

المسرح والمرايا

شظايا ورماد	نازك الملائكة
قرارة الموجة	=
اشعار في المنفى	عبد الوهاب البياتي
أباريق مهشمة	=
مع الفجر	سليمان العيسى
وجدتهـــــا	فدوى طوقان
من أغاني الحرية	كاظم جواد
جئتم مع الفجر	بلند الحيدري
غابة الابنوس	صلاح احمد ابراهيم
البئر المهجورة	يوسف الخال
اوراق ريفية	عبد الباسط الصوفي
مسرحية (الحسين ثائرا)	عبد الرحمن الشرقاوي
مسرحية (العباسة)	عزيز أباظة

مسرحية (روميو وجولييت)   علي باكثير
مأساة الحلاج   صلاح عبد الصبور
فلسطين في الشعر النجفي المعاصر   محمد حسين الصغير

مجـــلات :

ابولو ـ الشعر ـ الشعر ٦٩ ـ مواقف ـ الرسالة
الآداب ـ الاديب ـ المعرفة ـ الاقلام ـ البـلاغ
النجف .

كتب متفرقة :

المقدمة   لابن خلدون
وفيات الاعيان   لابن خلكان
الكامل   للمبرد
اعجاز القرآن   للباقلاني
الكشكول   للشيخ يوسف البحراني
على هامش السيرة   للدكتور طه حسين
شكسبير (سلسلة اقرأ ١٧)   لمحمد فريد ابو حديد ، زكي نجيب محمود ، احمد زكي
الاصوات اللغوية   للدكتور ابراهيم انيس
دروس في علم اصوات العربية   لجان كانتينو (ترجمة صالح القرمادي)

جدول الخطأ والصواب

خطأ	صواب	ص	سطر
قبل السببين وفي الوافر	بعد السببين وفي الوافر		
بعدهما	قبلهما	٢٦	٥
الموحدتين	الوحدتين	٢٧	٢
الناس	اليأس	٣٣	٥
منهما	منها	٣٨	٤
المتنبي	شوقي	٦٧	٨
اسرح	أسوح	٧٢	٣
لا يقطع	لا يقطع الا	٨١	٤
عبر	خبر	١٠٧	٢
الشعر	الشعراء	١٦٤	١٩
الابحر	الاشطر	١٦٦	٤
سنة ٣	سنة ٥	١٨١	هامش
مفعولن	فعولن	١٨٢	١٢



شكر وتقدير

شاركني في اخراج هذا الكتاب الاستاذ الفاضل السيد محمد باقر الخرسان في كثير من الامور التي لا انشط لها ، كأعداد الملازم وتصحيحها وضبطها ، ولست أجد ما أرد به جميله غير الشكر والتقدير ، وهو اضعف الرد .



